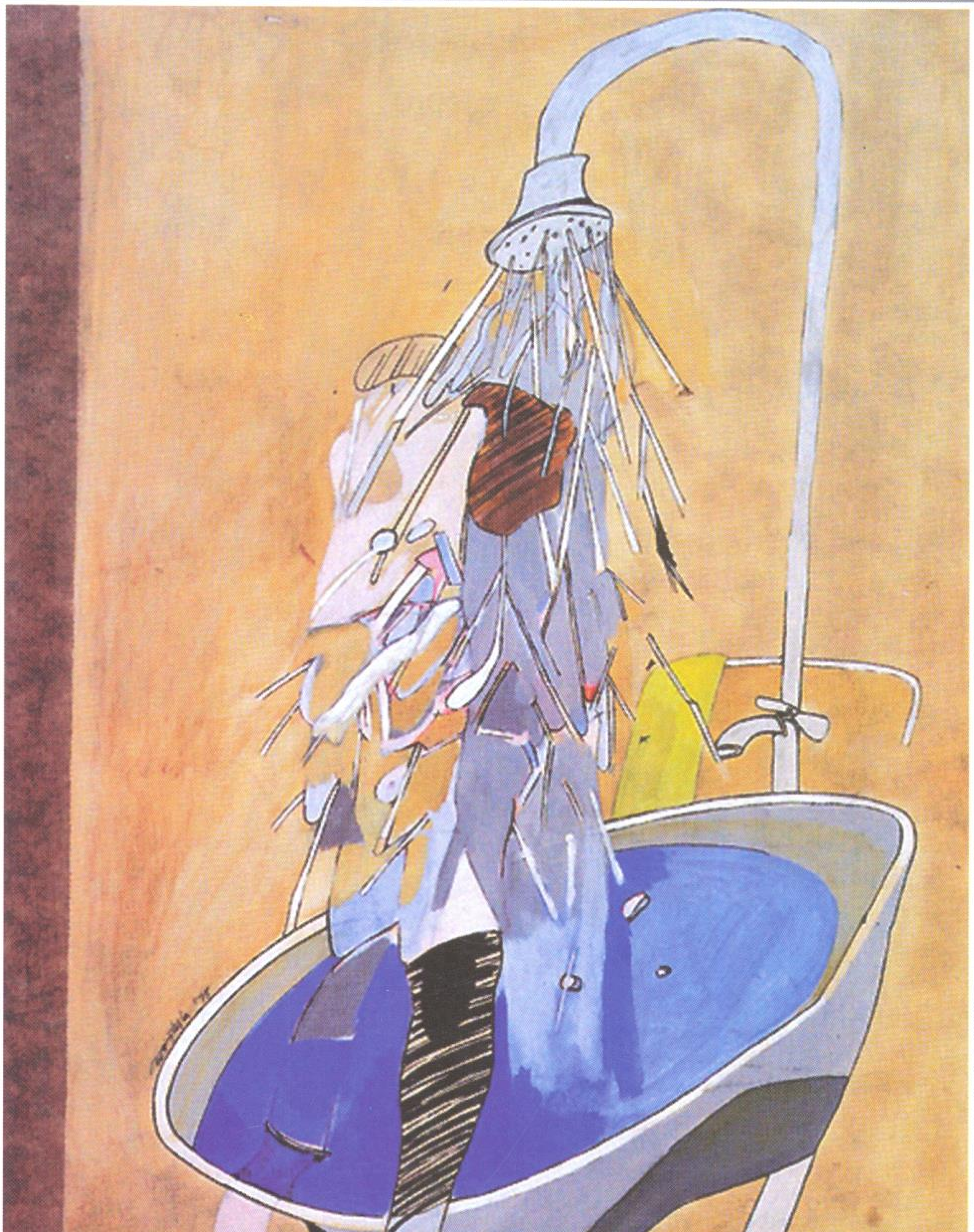
الآداب العالمية

مجلة فصلية

تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق



العدد 131 صيف 2007 السنة الثانية والثلاثون

مجلة الآداب العالمية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق
العدد 131 صيف 2007 السنة الثانية والثلاثون

المدير المسؤول
أ. د. حسين جمعة

رئيس التحرير
غسان كامل ونوس

مدير التحرير
د. خليل الموسى

هيئة التحرير:
أ. مروان حداد
أ. وفاء شوكت
د. ثائر ديب
د. نبيل الحفار
د. شوكت يوسف

الإخراج الفني
أسمى الحوراني

مكتبة لسان العرب
أ. علاء الدين شوقي
رابط بديل
lisanerab.com
www.lisanarb.com

مكتبة لسان العرب
www.lisanarb.com
رابط بديل lisanerab.com

الآداب العالمية مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة أشهر تعنى بنشر المواد المترجمة من الأدب العالمي في مجالات الشعر والقصة والمسرحية وغيرها من صنوف الأدب الإبداعي وكذلك في مجالات النقد والبحث الأدبي

اتحاد الكتاب العرب

دمشق - المزة - أوتستراد - ص. ب: 3230
هاتف 6117240- 6117241- 6117242- 6117243
البريد الإلكتروني
E-mail: unecriv@net.sy
aru@net.sy
الموقع الإلكتروني
http://www.awu-dam.org

المراسلات باسم رئيس التحرير

الاشتراك السنوي

أعضاء اتحاد الكتاب العرب		250 ل.س
داخل القطر	أفراد	300 ل.س
	مؤسسات	900 ل.س
داخل الوطن العربي أفراد		600 ل.س أو 15 دولار
	مؤسسات	2000 ل.س أو 25 دولار
خارج الوطن العربي أفراد		900 ل.س أو 20 دولار
	مؤسسات	2000 ل.س أو 40 دولار
الدوائر الرسمية داخل القطر		200 ل.س
الدوائر الرسمية في الوطن العربي		350 ل.س أو 20 دولار
الدوائر الرسمية خارج الوطن العربي		500 ل.س أو 25 دولار

شكر وتقدير

تتوجه أسرة مجلة «الآداب العالمية» بالشكر والتقدير إلى الأديب الروائي عبد الكريم ناصيف للجهود التي بذلها والخبرة التي قدمها للمجلة خلال فترة رئاسته تحريرها؛ وتتمنّى له التوفيق في مهمته الجديدة.

للنشر في الآداب العالمية

تأمل هيئة تحرير «الآداب العالمية» من السادة الأدباء والمترجمين الذين يرغبون بالنشر فيها مراعاة الآتي:

- أن ترفق المادة المترجمة بالأصل الأجنبي الذي ترجمت عنه.
- أن تتم الترجمة عن اللغة الأجنبية الأصلية التي كتب بها النص ما أمكن.
- أن يكتب اسم المؤلف الأجنبي وعنوان المادة والمرجع باللغة الإنكليزية أو باللغة الأصلية التي كتب بها النص.
- أن يقدم المترجم لمحة عن سيرته الذاتية وعنوانه، ونبذة مختصرة عن المؤلف الأصلي للنص..
- أن تكون المادة المقدمة للنشر مطبوعة على وجه واحد من كل ورقة.
- أن تثبت المصطلحات الأجنبية في هامش مستقل ملحق بالنص.
- أن تكون الموضوعات حديثة ومهمة وغير منشورة.
- أن تثبت المصادر والمراجع الأجنبية والعربية في نهاية النص.
- لا تعاد المادة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

دعوة

تعتزم مجلة «الآداب العالمية» أن تصدر ضمن أعدادها القادمة بعض الملفّات النقدية المعاصرة، ومنها:

- التناص والعتبات النصية.
- السـرديات.
- الراوي.
- الأدب المقارن.
- الترجمة الأدبية.
- علم التأويل.
- تداخل الأجناس الأدبية.

كما يمكن نشر ملفّات حول أعلام في الآداب العالمية وفي أوقات مناسبة.

ولذلك فإن أسرة تحرير المجلة تتوجه إلى السادة المترجمين والباحثين الراغبين بالإسهام في هذه الملفات، ليزودوها مشكورين بما هو جديد وجدير بالنشر.

هذه المرجعية !!

رئيس التحرير

تتسارع وتائر الأحداث في العالم، ويتزايد اهتمام الناس بها، ويكثر متابعوها.. بعد أن صار متيسراً ذلك، لتوافر الاتصالات وتقاناتها العالية، تلك التي تتطور باطراد، وتأثير ذلك على وسائل الإعلام المتنوعة التي يزداد حضورها في المجالات المتعددة والمناسبات المختلفة..

ويترافق الكثير من الوقائع (ولاسيما في أثناء النقل المباشر) مع الترجمة الفورية، التي تتطلب كفاءة عالية في الفهم والصياغة والبداهة والطلاقة...، وقد لا تخلو من ارتجال وتجاوز.. لكنها ـ على الأقل ـ تضع المتابع في جوّ الحدث وفحوى القول..

في المجال ذاته، وبعد الانتشار الواسع لشبكة (الانترنت)، وازدياد المشتركين فيها، فقد كثر استخدام بعض برامج الترجمات المباشرة للنصوص، والتي قد تعطي المتصفح بعضاً من حيثيات الموضوع، وتختلف درجة مقاربتها ومستويات أخطائها وصياغاتها حسب البرامج وتحديثها.

وقد ازدادت في الوقت نفسه عمليات الاستعانة بما يرد عبر (الانترنت) سواء أكان مترجماً، أو بعد القيام بترجمته، لتقديمه أخباراً أو تعليقاتٍ أو نصوصاً أو مصادرَ معلومات أو مراجع في المطبوعات الورقية بأشكالها.. بدرجاتٍ مختلفة من حيث جودة الترجمة، واستيعاب الموضوع، والدخول الجدي في ثنياته، والاستعراض الموضوعي لعناصره المفيدة..

ويبدو هذا الأمر بعيداً عن أية متابعة مسؤولة أو اهتمام من أية جهة ثقافية أو سواها.. وهل يكفي في كثير من الأحيان أن تقرأ عبارة (عن الانترنت) في نهاية المادة المنشورة... دون الإشارة إلى الموقع المأخوذة منه، أو الكاتب، أو المناسبة، أو التاريخ..؟!

فأي منحىً محدد يستفاد منه، وأية مرجعية موثوقة يرتكن إليها في مثل هذا الإرجاع؟! ناهيك عن المصداقية والتوثيقية والجدوى... وعدم إمكانية التثبت من النص الأصلي قبل التدقيق في موضوع الترجمة وصلاحيتها، والسؤال: عمن سيقوم بهذه المهمة، شخصاً كان أو مجموعة.. جهة رسمية أو غير رسمية..

ولاشك في أن هذا الأمر ذو أهمية وخطورة، ولاسيما إذا كانت المعلومات غير دقيقة، والمصطلحات غير واضحة، وحتى أسماء الأشخاص أو الكائنات الأخرى أو الأشياء غير أكيدة، إضافة إلى ما يمكن أن يُدَسَّ من أفكار مضللة، وآراء شخصية ذات غايات غير نبيلة، ووقائع مغايرة.. وقد تَرِد للأسف بكل أخطائها في الدوريات وربما في الكتب..

ومع تقديرنا العالي لفسحة الحرية التي يقدمها هذا الحيز الشاسع، وإمكانية التواصل التي يؤمنها رأياً ومعرفة واطلاعاً.. فإن استسهال الكتابة فيه وسهولة الوصول إلى الكثير وأريحية الحصول على الكثير، أدت وتؤدي إلى استسهال النقل منه إلى الحيّز الطباعي، مع ما يترافق ذلك من مثالب لدى الذين ليست لديهم جدية التعامل مع الثقافة والإبداع هاجساً وقلقاً ومشروعاً...

ورغم ازدياد هذه الظاهرة، وقابلية تزايدها مع تكاثر المشتركين في الشبكة العالمية ومتابعيها.. فإنها تبقى دون أي اهتمام نقدي موضوعي -حسب ما أعلم- ويتضاعف الموضوع خطورة حين (يستفاد) مما هو موجود في الشبكة جزئياً أو كلياً دون الإشارة حتى إلى (الانترنت)، ويتم تبنيه كنتاج بحثي أو إبداعي خاص..

وإذا كان هذا الأمر يحدث حتى في الطباعة الورقية بهذه النسبة أو تلك، رغم أن إمكانية (اكتشاف) الحالة أكثر احتمالاً منه في (الانترنت)، فما الذي يمنع أو يحد من مثل هذه (الأفعال) هنا، ومن الذي سيكتشف؟! ومن الذي سيحاسب؟! وكيف السبيل إلى ذلك حتى إن كان الشك قائماً؟! وبالتالي كيف يمكن اعتماد (الانترنت) مرجعية ثقافية مأمونة من دون الإساءة إلى أحد؟!

أقول هذا الكلام في هذه الدورية التي تعنى بالآداب العالمية، والتي يمكن أن يعتمد كتّابها على هذه الساحة الشاسعة من المنشورات غير الورقية والغابة المتكاثفة من الموضوعات (الانترنت)، التي تغري وتفيد وتغني وتمدّ الباحث بالكثير مما يطلبه أو يرغب به.. لتأكيد أمر الاستيثاق والإشارة إلى المصدر الدقيق، إضافة إلى الأمور الأخرى التي تتعلق بأهمية الموضوع وجدته وجودة ترجمته... لكي نقدم للقارئ العربي موادّ ثقافية متميزة..■

الدراسات

◎	السيميائية من "بروب" إلى "قريماس" المكتسبات والمشاريع	الجيرداس جوليان	ت. د. جمال حضري
◎	أصل العمل الرائع ومعناه	جان جاك غوبلو	ت. وفاء شوكت
◎	اليهود والموسيقى	ريشارد فاغز	ت. د. نوفل نيوف
◎	ثقافات أمريكا القديمة	عدد من المؤلفين	ت. عياد عيد

السـيميائيـة
من "بروب " إلى "قريماس "
المكتسبات والمشاريع

ترجمة
د. جمال حضري

مقدمـة بقلـم ألجـيرداس جوليـان قريمـاس لكتـاب مـدخل إلى الـسيميائية السردية والخطابية
لجوزيف كورتيس

- La Sémiotique, de V.Propp à A.J.Greimas
- Les acquis et les projets
- Préface rédigée par. A. J.Greimas Pour le livre de Joseph Courtés:
- Introduction à la sémiotique narrative et discursive

ترجمة: الدكتور جمال حضري
أستاذ مكلف بالدروس بجامعة محمد بوضياف المسيلة ـ الجزائر
Traduit par:
Dr.Djamel Hadri
Maîter chargé de cours àl'université de M'sila . Algérie

تلخيص باللغة العربية:

تنطوي هذه المقدمة على أهمية بالغة نظرياً ومنهجياً، فمن الناحية النظرية تتضمن قراءة عميقة لميراث فلاديمير بروب الذي تنطلق منه كل التحليلات التي تنخرط ضمن السيميائيات أو السرديات وحتى المباحث الأنطروبولوجية، وفي هذا الإطار يعيد قريماس طروحات بروب من حيث المقولات والإجراءات واللغة الواصفة مقترحاً ما يراه أكثر ملاءمة للتحليل السيميائي للنص السردي، فرغم إشادته بجهد بروب وبقاء الكثير من أفكاره صالحة للاستثمار، فإنه يقترح تنظيماً أكثر شكلانية وصورية لمفاهيمه، كما تَوَجَّه بالتحليل إلى أعماق المتواليات السردية، مقترحاً البنيات الكامنة والبرامج الضديدة، فيغدو للحكاية أبعادها وتلويناتها، ويستدرك نقائص التشريح الوظائفي الذي لا يجيب على الكثير من الثغرات التي تبدو للدارس بمجرد تجاوزه للمستوى السطحي، وبإدخال الكثير من المعطيات اللسانية وخاصة محاور التشكيل اللغوي التوزيعية والاستبدالية وكذا علاقات الحضور والغياب. تمكن قريماس من إغناء الجهاز الواصف ولغته التي كانت فقيرة جداً في الميراث البروبي، وقربها من الصرامة والدقة التي ميزت البحث اللساني، ولا غرو في ذلك إذ إن قريماس يربط بلا هوادة المباحث السيميائية بالمباحث الدلالية اللسانية، وكتابه المفتاحي "الدلالة البنيوية" الصادر عام 1966، يوضح بجلاء رهانات قريماس ومشاريعه:

Résumé:

L'introduction rédigée par Greimas présente un grand intéêt sur les plans de la théorie et de la méthodologie. Théoriquement, elle représente une lecture profonde de l'héritage proppien don't precedent toutes les analyses qui s'inscrivent dans les sémiotiques et la narratologie et meme dans les recherches anthropologiques. Dans ce cadre, Greimas revise les theses de Propp soit les categories soit les procédés et le métalangage en

proposant ce qui lui a paru plus conforme à l'analyse sémiotique du texte narratif.

Et malrré loéloge qu'il a fait pour les efforts de Propp et pour plusieurs

De ses idées qui gardent leur faisabilité, il propose une organization des concepts plus formelle, comme il approfondi I'analyse jusqu'aux structures implicates ou profondes et aux anti - programmes d'oú les nouvelles dimensions et la multitude que prenne le conte, Greimas a complete aussi les insuffisances de la morphologie fonctionnelle qui n'a pas répondre à plusieurs lacunes qui apparaissent qu chercheur dés qu'il dépasse le niveau superficial. Enintroduisant plusieurs données Iinguistiques et surtot les axes de formulation langagier syntagmatique et paradigmatique et les relations de presence et d'absence, Greimas a pu enrichir le dispositif métalinguistique qui fut trés appauvri dans les realizations de Propp et I'a fait progressé vers plus de rigueur et d'exactitude telle que I'est la linguistique. Ceci se voit clairement à partir du rapport qu'il a fait entre les etudes sémiotiques et les etudes sémantiques dés son premier ouvrage intitulé "Sémantique Structurale" édité en 1966;qui présente déjà enjeux et les projets de Greimas.

الترجمة:

إن الحقل السيميائي الذي شهد خلال السنوات الأخيرة التطورات الأكثر أهمية، أو على الأقل الأبحاث النظرية والتطبيقات الأكثر عدداً، هو بدون منازع حقل التحليل السردي للخطابات. فانطلاقاً من الاستغلال المبكر نوعاً ما لـ"علم صرف" بروب (VI.Propp)، أعطى التفكير في السردية مرة مشاريع لاختصاص مستقل كالسرديات مثلاً، ولتشكيلات سريعة من "الأنحاء" أو "المناطق" السردية مرة أخرى (جمع: نحو ومنطق)، وهذا لأن السيميائية الفرنسية، وعلى عكس ما جرى في الاتحاد السوفييتي أو الولايات المتحدة الأمريكية حيث اجتهد بعض السيميائيين مثل ميليتنسكي (E.Meletensky) أو داندس (A.Dundes) في تعميق معرفة الآليات الداخلية للسرد المحصور في نصوص أدبية - عرقية، أرادت أن تنظر إلى عمل بروب باعتباره نموذجاً يسمح بفهم أفضل لأسس تنظيم مجمل الخطابات السردية ذاتها، غير أن فرضية وجود أشكال كونية تنظم السرد، معترفٍ بها علناً أو مقبولة ضمنياً، مع إلهامها لأبحاث عديدة، سببت في الوقت ذاته خلافات مؤسفة جداً.

وبمعزل عن الانتقادات التي تعتمد على خلفيات أيديولوجية مضادة للعلم، التي تصيب - أو لا تصيب - مجمل العلوم الإنسانية، فإن أول هذه الخلافات يرجع إلى التطبيق الآلي للنماذج البروبية - أو لما اشتق منها بابتذال - على النصوص الأدبية ذات التعقيد الكبير. ودون تشكيك في المصادرة على "كونية" الأشكال الخطابية، فإن مثل هذه التطبيقات نجحت في إثبات عدم فعالية الإجراءات التي وفرتها السيميائية.

إن هناك مهمتين متمايزتين بقوة، كانتا محل التباس دائم في التمارين من هذا الجنس:

الأولى: هدفها تنمية معارفنا عن التنظيمات السردية وتتبنى عادة، ذوقاً أو ضرورة، طرقاً استنتاجية أو مشكلنة.

الثانية: تبحث على عكس الأولى، عن استغلال معرفة النماذج السردية من أجل قراءة هذه المواضيع السيميائية المعقدة والمتميزة وهي النصوص وخاصة الأدبية منها، وليس عجيباً أن يعطي الفقر أو الوسائل قراءات بلا معنى.

ويفسر هذا الوضع بنوعين من الضعف أو عدم الكفاية: فبعض السيميائيين لم يعرفوا كيف يعدُّون أبحاث ديموزيل أو ليفي ستراوس وما أبرزاه من وجود بنيات

عميقة منظمة للخطابات، ولكنها كامنة تحت التمظهرات السردية للسطح ذات النمط البروبي.

وأهملوا أيضاً تقويم المسافة الهائلة التي تفصل الانتشار السردي عن خطية النص المتمظهر، والتي لم تبدأ الأبحاث البلاغية واللسانية النصية بملئها إلا حديثاً.

إن قراءة نص أدبي مختزل هكذا في بعده السردي السطحي، لا يمكنها من الآن إلا أن تظهر مفقرة إلى أقصى حد، ومن باب أولى تصبح نماذج التحليل السردي المأخوذة عن بروب أو المعدلة قليلاً، أقل ملاءمة دائماً لبيان موضوعات ذات تعقيد بنائي أكبر.

وهذا النص بانخراطه كتمهيد لمؤلَفٍ يعرّف بالمسائل العامة للسيميائية، يريد شرح واحد من مسائله الأكثر حساسيةً من خلال بيان الطريق التي سلكت منذ إعادة اكتشاف بروب من جهة، والتمييز بالوضوح الممكن بين ما يمكن اعتباره كمكسب للسيميائية، وبين المشاريع والفرضيات التي تريد فتح الطريق أمام أبحاث جديدة من جهة أخرى.

I ـ اختبار نقدي "لعلم صرف" بروب:

1 ـ مشاكل اللغة الواصفة:

دون البحث عن التقليل من أهمية اكتشاف بروب، يجب القول بأن عرضه لنتائج تحليله يفتقر إلى الصرامة ويبرز ثغرات واضحة.

أ ـ فالقول بأن الحكاية هي تتابع لـ 31 (كذا) وظيفة كما يفعل بروب، يقتضي تحديداً مسبقاً لمفهوم "الوظيفة"، لكن إذا كان في المستطاع الاطمئنان إلى حدس بروب حين يعدّ أن "الوظائف" تغطي دوائر الفعل لأشخاص الحكاية، فإن صياغاته التي يعطيها لمختلف الوظائف تجعلنا غالباً في حيرة، فإذا كان "خروج البطل" يبدو وظيفة تقابل شكلاً من النشاط، فإن "الافتقار" يبعد أن يمثل فعلاً، ولكن الأحرى أن يمثل حالة ولا يمكن عدّه وظيفة.

وهكذا، عندما نعدُّ قائمة التسميات "للوظائف" البروبية، فإن لدينا انطباعاً بأنها تهدف في ذهنه، من خلال تجميع المتغيرات وتعميم دلالاتها، إلى تلخيص مختلف متتاليات الحكاية أكثر من تعيين مختلف أنماط النشاطات التي يظهر تتابعها الحكاية كبرنامج منظم.

إن لغة بروب الواصفة تظهر إذاً كلغة وثائقية: ودون أن نفرض عليها شروطاً أخرى، فإنه يمكن أن نطبق عليها بعض المبادئ البسيطة التي تقود بناء مثل هذه

اللغات، بالبحث في المقام الأول عن إعطاء شكلنة قواعدية موحدة لهذه المتوالية من "الوظائف".

ومن أجل البقاء أوفياء لمفهوم "دائرة الفعل"، يمكن أن نعرض مثلاً بشكل موحد كل "فعل" من خلال مسند (أو وظيفة بالمعنى المنطقي لـ"علاقة") مع تكميل هذا العرض للـ"الفعل" بإضافة العوامل (.الأشخاص) المساهمين في الفعل.

تأخذ "الوظيفة. البروبية إذا شكلاً قواعدياً لملفوظ سردي:

م.س=و(ع1، ع2....).

نقرأ: ملفوظ سردي= وظيفة (عامل1، عامل 2...).

ودون خيانة لحدس بروب بأي صورة، فإن مثل هذا الترميز المنسجم يشكل من الآن تمهيداً لتفكير شكلي (صوري): يسمح مثلاً باعتبار وظيفة "الانتقال" كثابت وفحص العوامل التي تسهم فيها داخل النص باعتبارها متغيرات، ويسمح، من خلال أخذ العامل كثابت، بتجميع كل الوظائف التي تكون "دائرة فعله".. الخ.

ب. محاولة كهذه لتوحيد الشكل من خلال وضع إلزامات للصرامة، لا يمكن أن تتفادى الكشف عن ثغرات وغموض في العرض البروبي، هكذا وبإدخال ملفوظ سردي يعلن مغادرة البطل في المتتالية السردية، لا يمكننا عدم الانتباه إلى غياب "وصول البطل"، وبالمثل، فإن فحص الوظيفة البروبية لـ"الزواج" يؤدي بنا إلى ملاحظة تواجد ملفوظين سرديين على الأقل: فالزواج يتضمن المنح الذي يقوم به الأب (أو الملك) بإعطاء ابنته للبطل، ولكنه يتضمن أيضاً العلاقة التعاقدية بين المعنيين.

كما أن مشكلة الكتابة "الصحيحة" للوحدات السردية قد تم تجاوزها: فإذا كان ملفوظ سردي .ضروري منطقياً. مهملاً داخل تمظهرات نصية، وكان على العكس، مقطع نصي موجوداً ليؤشر على ملفوظين سرديين كامنين، فإن هذا يطرح سؤالاً عن الوضعية النظرية لما لا يعدو بالنسبة إلينا أن يكون حتى الآن خطاباً وثائقياً، وكذا وضعية علاقاته بالنص السردي المتمظهر في وروداته. فعوضاً عن تلخيص وثائقي لما نجده داخل النصوص التي يغطيها، فإن هذا الخطاب الثاني يبدو كتمثيل تركيبي .دلالي، وفي الوقت نفسه قد كُيِّف وأزيل غموضه، وقام مقام بنية عميقة بالنسبة لبنيات السطح التي هي النصوص. الورودات.

2 ـ الاعتراف بالانتظامات:

رأينا بأن التطبيع البسيط لتسمية "الوظائف" البروبية، المصاغة كملفوظات سردية يسمح من الآن بالاعتراف بعدد من الاطرادات داخل "التتابع" الذي يشكل حسب بروب القصة كحكاية.

أ ـ كان ك.ل.ستراوس (Cl.Lévi. Strauss) الأول الذي لفت انتباه الباحثين إلى وجود "إسقاطات استبدالية" تغطي السير المركبي للحكاية البروبية، وأكد على ضرورة إجراء "مزاوجات" للوظائف. وبالفعل، يمكن للملفوظات السردية أن تزاوج ليس باعتبار الجوار النصي ولكن عن بعد، ملفوظاً ما يستدعي ـ أو بالأحرى يتذكر ـ ضديده المطروح مسبقاً، ووحدات سردية جديدة ـ وإن تكن منقطعة بالنسبة لنسيج الحكاية، لكنها مكونة من علاقات استبدالية تقرب محمولاتها /وظائفها ـ تظهر هكذا كأزواج من نمط:

/مغادرة/ عكس/ رجوع/

إيجاد الافتقار/ عكس/ القضاء على الافتقار/

إقامة الحظر/عكس/ كسر الحظر/ الخ..

وداخل الترسيمة المركبية، تؤدي هذه الوحدات الاستبدالية دور المنظم للحكاية وتكون نوعاً ما هيكلها، بل وأكثر، فإن التتابع البسيط للملفوظات السردية باعتباره لم يكن مقياساً كافياً ليفسر تنظيم الحكاية، يعني أن التعرف على الإسقاطات الاستبدالية، هو الذي يسمح بالحديث عن وجود بنيات سردية.

ب ـ إن قراءة "قائمة" الوظائف البروبية يكشف، من جهة أخرى، ليس فقط وجود وحدات مركبية ذات بعد يتجاوز الملفوظات السردية ـ نفكر أولاً في الاختبارات ـ ولكن أيضاً خاصيتها التكرارية. هناك نوعان من التكرار يمكن ملاحظتهما: نلتقي في البداية بالتضعيفات (اختبار يفشل يكون متبوعاً الاختبار نفسه الذي ينجح) و/أو التثليثات (ثلاثة اختبارات تتوالى وتستهدف الحصول على موضوع القيمة نفسه): وبما أن التدليل الوظيفي لهذه التكرارات ـ التي تسم شدة الجهد وكليته ـ لا يطرح إشكالاً، فإن الدراسة المقارنة للوحدات المتكررة تسمح بالتعرف على الخاصيات الثابتة والشكلية للاختبار وتمييزها من الاستثمارات الدلالية والتصويرية المتغيرة.

بعد اختزال هذا الجنس من التكرارات، نكون إزاء سلسلة من الاختبارات التي، مع امتلاكها تماماً للشكل القواعدي المتعرف عليه سابقاً، فإنها تتميز الواحد من الآخر ـ في مرة واحدة ـ باختلاف موضوع القيمة المستهدف، وبموضعها في التسلسل

المركبي، بتعبير آخر: فإنه إلى جانب العلاقات الاستبدالية الملاحظة سابقاً، نلاقي أيضاً علاقات تركيبية، قابلة لأن تؤدي دور المنظم للبنيات السردية. إن التعرف على هيكل علائقي منظم للحكاية، يعوض على هذا النحو التعريف البروبي للقصة "كتتابع لـ/31/ وظيفة".

II ـ البنيات السردية: بعد بروب:

1 ـ الترسيمة السردية:

1 . 1 ـ متوالية من الاختبارات: يمكننا أن نتساءل عما بقي من التعريف البروبي للقصة بعد هذا الفحص التحليلي الذي سمح لنا أن نستبدل بالمفهوم الهائم لـ"وظيفة" الصيغة القواعدية للملفوظ السردي، والتعرف على وجود وحدات سردية ذات طبيعة استبدالية تارة وتركيبية تارة أخرى، مكونة من العلاقات التي تعقدها الملفوظات السردية بينها، وبتفسير الحكاية كبنية سردية، أي كشبكة علائقية واسعة تحتية بالنسبة إلى خطاب السطح الذي لا.. يمظهرها إلا جزئياً.

يمكن أن نتساءل أيضاً، ماذا يعني في هذه الحالة مفهوم التتابع، العنصر الأساسي في تعريف بروب: هل يعين ببساطة الملفوظات السردية، وهي تتابع الواحد تلو الآخر في أثناء التمظهر الخطي للسردية في شكل خطاب . وهو ما يعيدنا من جديد، وإن لم يكن خطأ، إلى تصور "علم الصرف" كتلخيص بسيط لأحداث مترابطة داخل القصة، أو يدعونا إلى اعتبار النظم المركبي للحكاية ذا "وجهة" أو "اتجاه" أو "مقصدية" كامنة يرجع إلينا اقتراح تفسيرها؟ إنها هذه الفرضية الثانية التي نحتفظ بها الآن.

إن قارئ بروب لا يفوته أن ينتبه . لنقل ذلك . إلى تكرار الاختبارات الثلاثة التي . بكونها أزمنة قوية . تمفصل مجموع الحكاية وهي:

الاختبار التأهيلي . الاختبار الحاسم . الاختبار التمجيدي.

من خلال تتبع بطل القصة العجيبة خطوة خطوة، نسجل بالفعل أن الخير، بعد أن قبل المهمة، ينبغي في البداية أن يخضع لنوع من الفحص الترشيحي يسمح له باكتساب . أو يؤكده كحائز على . الأوصاف المطلوبة لمباشرة البحث الذي ينتهي بالتعهد الحاسم والحصول على موضوع القيمة المطلوب، عقب هذه الوقائع العليا، يتم الاعتراف به وتمجيده كبطل، وإذا فكرنا في هذا قليلاً، ننتبه إلى أن "أقصوصة" كاملة قد قصت علينا، أقصوصة حياة مثالية تمفصل اختباراتها الحلقات الأساسية التي يكررها . بلا ملل . كل قصاصي العالم: تأهيل الفاعل: المتمظهر في أشكال متنوعة (تقاليد تعليمية، طقوس مرور، مسابقات، امتحانات...)، إنجاز

الفاعل: في الحياة التي تعدُّ فضاء افتراضياً يكون الرجل مدعواً لملئه بأعماله بتحقيق شيء ما، والظهور فيها في الوقت نفسه.

الاعتراف: هذه النظرة من الآخر الذي تلحق الأعمال بصاحبها وتكونه في ذاته.

ليست هذه بالفعل إلا رواية من بين أخريات يعطيها لنا المخيال الإنساني عن "معنى الحياة" مقدماً كترسيمة للفعل: المتغيرات حول هذا الغرض كثيرة، إنما تفتح هكذا أفقاً واسعاً للأيديولوجيات. ما يهم الآن هو الاعتراف بمبدأ ثابت للتنظيم يسمح باعتبار هذه الترسيمة مفهوماً إجرائياً.

إن الرصف البروبي يقترح علينا إمكانية قراءة كل خطاب سردي كبحث عن المعنى، عن التدليل الذي يلحق بالفعل الإنساني: الترسيمة السردية تظهر إذاً كتمفصل منظم للنشاط الإنساني الذي يؤسسه كتدليل.

تصور كهذا للترسيمة السردية ـ حتى وإن أعطى بداية لجواب عن سؤال مثار نزاع، ويتعلق بمعرفة ماهية الحكاية ـ ليس بالفعل إلا فرضية قابلة لأن تستدعي حولها عدداً من الأبحاث المتميزة.

إن قيمة النموذج البروبي ـ وهو ما نلاحظه جيداً ـ لا تكمن في عمق التحليلات التي تدعمه ولا في دقة صياغاته، ولكن تكمن في خاصية الإثارة، في قدرته على إثارة الافتراضات، إنه التخطي بكل معانيه لخصوصية القصة العجيبة التي تطبع مسيرة السيميائية السردية منذ بداياتها. إن توسيع وترسيخ مفهوم الترسيمة السردية القواعدية يبدو بهذا كواحد من أشغالها الحاضرة.

إذا كان "التتابع" البروبي، مفسراً كمقصدية دالة ومتموضعاً على مستوى أكثر عمقاً من الخطية البسيطة للتمظهر الخطابي، يسمح بالمصادرة على وجود ترسيمة سردية منظمة، فإن التمفصل المنطقي يعطي ـ على العكس ـ صورة لتتابع معكوس الاتجاه.

فالاختبارات الثلاثة ـ لكي لا نتكلم إلا عنها ـ تتابع فعلياً على الخط الزمني (أو الرسمي) الواحد تلو الآخر، غير أنه لا توجد أية ضرورة منطقية لكي يكون الاختبار التأهيلي متبوعاً بالاختبار الحاسم، أو أن يكافأ هذا الأخير: فما أكثر أمثلة الفواعل الأكفياء الذين لا يمرون أبداً إلى الفعل، والأعمال المستحقة التي لم يتم الاعتراف بها أبداً.

وعلى العكس تقيم القراءة المعاكسة تنظيماً منطقياً للاقتضاء: فالاعتراف بالبطل يقتضي الفعل البطولي، وهذا الأخير يقتضي بدوره وصفاً كافياً للبطل

(طبعاً مع سحب منظومة قيم الحقيقة التي بتحديديها الزائد للاختبارات تدخل متغيرات جديدة).

إن مقصدية الخطاب السردي، التي كانت فرضية بسيطة في البداية، تجد تبريرها في الرصف المنطقي المتعرف عليه في النهاية، على شاكلة نمو الجسم في الوراثة.

1.2. المواجهة: يعتمد التفكير الذي سمح بإحاطة مفهوم "الترسيمة السردية" في أغلبه على فحص القصة العجيبة البروبية، ومن خلال رؤيته عن قرب، نتفطن إلى أن هذه القصة وعوضاً عن تكوين كل متجانس، هي في الحقيقة حكاية معقدة أو على الأقل مضاعفة، لأنها تظهر كتعالق للاختبارات المنجزة من قبل الفاعل (البطل)، وتحتوي في الوقت نفسه. بطريقة نصف غامضة حقاً. أقصوصة أخرى، للفاعل المضاد (الخائن)؛ حكايتان مع أنهما تتقاطعان وتتداخلان، لكنهما لا تتمايزان الواحدة من الأخرى من زاوية تنظيمهما الشكلي سوى بتلونهما المعنوي المختلف، الإيجابي أو السلبي. وهذا التلون مع أنه يبعد أن يكون خاصية تكوينية للحكاية، ليس إلا زيادة ثانوية ومتغيرة في التحديد: الخائن البروبي الفائق التحديد سلبياً، له سلوك مشابه لسلوك الصوص الصغير (petit poucet)، البطل الإيجابي، فالغول (ogre) المقدم "كخائن" لا يتميز جوهرياً . بفعل تكييفه من خلال قدرة . الفعل في حالة خالصة . عن البطل رولان (Roland) برفضه النفخ في البوق وباللجوء هكذا إلى نوع من معرفة. الفعل.

تقرير هذه المضاعفة يفرض علينا اعتبار الترسيمة السردية مكونة من مسارين سرديين خاصين بكل واحد من الفاعلين (فاعل وفاعل مضاد) المقامين داخل الحكاية. هذان المساران يمكن أن يجريا منفصلين، الواحد منهما مثلاً يهيمن على البداية والآخر على نهاية السرد: لكن من الضروري أن يلتقيا ويتراكبا لحظة ما، ليعطيا مجالاً للمواجهة بين الفواعل، مواجهة تشكل من الآن واحداً من أركان الترسيمة السردية. والمواجهة، بدورها، يمكن أن تكون تنازعية أو تبادلية تتمظهر تارة في قتال، وتارة في تبادل، وهو تمييز يسمح بالتعرف إلى تصورين للعلاقات البينية الإنسانية (صراع الطبقات مثلاً، المضاد للعقد الاجتماعي) كما يسمح حسب هذا المعيار بتقسيم الحكايات على قسمين كبيرين.

1.3. دوران المواضيع والاتصال بين الفواعل: يقوم رهان هذه المواجهات .ولا يهم كثيراً إذا كانت عنيفة أو سلمية . على مواضيع قيمة مستهدفة من الجهتين،

ونتائجها تختزل في انتقال المواضيع من فاعل إلى آخر، ويمكن أن تلخص المواجهة أيضاً من حيث النتائج في صيغة قواعدية بسيطة:

ف1 U م ∩ف2

نقرأ: فاعل 1 في فصله عن الموضوع، والموضوع نفسه في وصلة مع فاعل 2.

والتي تقول بأنه في نهاية مواجهة أو تبادل فإن واحداً من الفاعلين يكون بالضرورة . في فصله عن موضوع القيمة، بينما ضديده يدخل في وصلة معه.

تحدث مثل هذه الانتقالات في القصة العجيبة عدة مرات (الخائن يستولي على ابنة الملك، البطل يستعيدها ويسلمها لأبيها الذي يعطيها له من خلال زواج) والأدب العرقي يعرف جنساً من الحكايات يتميز بتسلسل لا نهاية له من تنقلات المواضيع. ويمكن من هذا المنظور أن تحدد الحكاية بدوران المواضيع، فكل انتقال يكون محوراً سردياً ويمكن أن يعاد الكل انطلاقاً منه.

في حين نرى هنا ظهور تمييز جديد يمكن أن يكون هو الأهم، بين مستويين ذوي عمق غير متساو: إذا بدت الحكاية متضمنة لنوع من النحو الأولي للتنقلات، فإن تنقلات المواضيع مستوعبة في الوقت نفسه، في مستوى أكثر سطحية، داخل تشجيرات خطابية من كل الأنواع (اختبارات، اختطافات، خداعات، تبادلات، منح ومنح . مضاد) تنميها بطريقة تصويرية.

ينتج عن هذا كون المستويين المتعرف عليهما هكذا يمكن وصفهما ومعاملتهما كل على حدة، وأنه من أجل تفسير الاشتغال الداخلي للنص السردي، يجب إقامة قواعد لدوران مواضيع القيمة من جهة، وتكوين نمذجة للتشجيرات الخطابية النحوية التي من خلالها تتمظهر هذه التنقلات من جهة أخرى: قواعد حصر تدقق شروط إلحاق التشجيرات بالتنقلات، وتقيم بذلك جسراً بين التمثيلات المنطقية والتصويرية للسردية.

لكن دون المواضيع ليس مع ذلك شيئاً آلياً ومسلماً به، فعلى طريقة الكرة التي تغير المنطقة باستمرار أثناء مقابلة، فإن موضوع القيمة يحتاج إلى أن يدفع ويمسك به من طرف فواعل أكفياء.

والتشجيرات الخطابية التي وضعناها على عجل فوق البعد التصويري للنص لا تغطي تنقلات الأشياء فقط، ولكنها تغطي أيضاً متتالية من الأفعال المنجزة من

طرف فواعل تنجز التنقلات. بتعبير آخر، إن دوران المواضيع يقتضي مسبقاً وضع فواعل تحركها، أي بنية للاتصال تدور داخلها المواضيع على طريقة الرسائل.

2 ـ البرنامج السردي:

1.2 . ملفوظات الحالة: مع الاحتفاظ للتشجيرات الخطابية النحوية بوضعية الغطاء التصويرية للعمليات المنطقية، فإننا مضطرون للاعتراف والتمييز الشكلي تحت هذا الغطاء الشفاف، بين نوعين من الفواعل، فواعل الحالة وفواعل الفعل، واعتبار الأولى كواضعة للقيم بفعل ارتباطها وصلاً أو فصلاً بالموضوعات، والثانية كفواعل عاملة والتي بإجرائها للارتباطات تغير الأولى.

تتحدد فواعل الحالة في وجودها السيميائي من خلال خصائصها (نعوت، محولات) بالفعل، لا يمكن الاعتراف بها كفواعل إلا في حالة تعالقها مع موضوعات القيمة وتشارك في مختلف العوالم القيمية، ومواضيع القيمة بدورها ليست قيماً إلا إذا كانت مستهدفة من الفواعل، وبتعبير آخر، لا يوجد تحديد ممكن للفاعل إلا بوضعه في علاقة مع الموضوع وبالعكس.

ومن هنا، فإن التمثيل القواعدي للفاعل لا يمكن أن يأخذ إلا شكل ملفوظ حالة ذي وظيفة مكونة من علاقة بين الفاعل والموضوع:

ف $\cap$ م أو ف $\cup$ م

نقرأ: فاعل في وصلة مع موضوع أو فاعل في فصلة عن موضوع.

مثل هذه الصياغة لها امتياز السماح بتحديد كل عامل في الترسيمة السردية، في لحظة معطاة من السرد، من خلال مجموع ملفوظات الحالة التي تكونه.

2 .2 . ملفوظات الفعل: فاعل الفعل يجري تحويلات تتموضع بين الحالات، ولهذا نقرأ هذه العبارة:

ف $\cup$ م ← ف $\cap$ م

نقرأ: فاعل في فصلة عن موضوع يتحول إلى فاعل في وصلة مع موضوع.

كتمثيل لحالتين متتابعتين لفاعل يكون في البداية منفصلاً عن موضوع القيمة، ثم يكون بعد ذلك في وصلة معه، وهذا عقب تدخل يسبب التغيير؛ تدخل كهذا لا يمكن أن يفسر إلا إذا صادرنا على وجود فعل تحويلي قام به فاعل فعل مستهدف لملفوظ حالة باعتباره موضوعاً ينبغي تحويله: فملفوظ الفعل هو إذاً ملفوظ يقود ملفوظ حالة، مع تعيين فاعل الفعل بصورة دائمة ف1 وفاعل الحالة: ف2 ونستطيع تقديمه بالطريقة التالية:

ف (تحويلي) [ف1 ← (ف2∩ م)] أو ف (تحويلي) [ف1← (ف2 Uم)]

إن التمييز بين فاعلين: ف1 و ف2 لا ينتج فقط عن مطلب شكلي، بل يستند إلى كثير من الحالات المشاهدة:

فإذا كان الفاعلان في حالة الفعل المسمى "سرقة"، متواجدين في ممثل واحد فإن في حالة المنح، تكون حالة ف2 نفسها متحصلاً عليها من خلال فعل ف1 المختلف عن الأول (أي ف2): أي في حالة السرقة: ف1 هو ف2، أما في المنح فإن ف1 ≠ ف2

2 . 3 . التركيب العاملي: هاهو، وبصورة غير منتظرة، مقترح ليكون حلاً لمشكلة لم تكف عن إزعاج السيميائيين، وهي التحديد الممكن لـ"الحكاية الدنيا": بالفعل، إذا فهمنا الحكاية حدسياً كـ"شيء يحدث"، فإن تصورنا للعمل باعتباره إنتاجاً لحالة جديدة، يكون كفيلاً بمثل هذا التحديد.

والاستنتاجات التي يمكن استخلاصها مما سبق، تتميز أساساً من التي نعتمدها عادة، والتي بمقتضاها تكون "الحكاية الدنيا" نوعاً من "حكاية . مصغرة" قابلة للتوليف مع "حكايات . مصغرة" أخرى لتكوين "الحكاية المكبرة" الموافقة لأبعاد النص السردي في مجمله، وذلك عقب إدماجات وتضافرات وتداخلات متتابعة. والفرق بين "الحكاية . المصغرة" و"الحكاية . المكبرة" بالنسبة إلينا، هو فرق في الطبيعة وليس فرقاً في الحجم.

في البداية هناك تدقيق اصطلاحي يفرض نفسه، فمن خلال الحديث عن ملفوظ الفعل كتمثيل لفعل إنتاج حالة، تم إغفال الإشارة آلياً إلى أن المقصود هنا ليس عملاً منجزاً فعلاً، ولكنه عمل مروي، لنقل: هو "عمل من ورق". ومن الأفضل كذلك اعتبار الصيغة المعنية كتمثيل ليس للعمل، ولكن للبرنامج السردي الذي يبرز التنظيم التركيبي للعمل.

يمكننا من الآن استعادة الملاحظة المدونة في 2 . 2 . 1 والتي بناء عليها يمكن للفوظ الحالة أن يساعد في تحديد أي عامل من الترسيمة السردية في لحظة ما من سيره، ومن أجل إكمالها نضيف بأنها صالحة تماماً بالنسبة لملفوظات الفعل القابلة لتحديد مختلف عوامل السرد (مرسل، فاعل، فاعل مضاد الخ..) كفاعلين للفعل، ينتج عن هذا أن فاعل الفعل وفاعل الحالة اللذين أتينا على تحديدهما، ليسا عاملين سميائين مشاركين مباشرة بهذه الصفة في الترسيمة السرية التي تنظم الخطاب، ولكنهما عاملان تركيبيان، أنواع من المؤشرات التركيبية لطرق الإجراء والتدليل

تمكن من حساب العمليات المنجزة من طرف عوامل مختلفين، وقياس "كينونتهم" المتنامية و/أو المتناقصة باطراد إبان سيرورة الحكاية.

وبتعبير آخر فإن البرامج السردية هي وحدات سردية تنبثق عن تركيب عاملي قابل للتطبيق على كل أنواع الخطابات، وهي تبرز تنظيم مختلف مقاطع الترسيمة دون أن تكون مع ذلك مكونات لهذه الترسيمة التي توافق "تمفصلاً" (بالمعنى الذي يعطيه مارتنيه لهذه المفردة) آخر للخطاب.

إن البرامج السردية (ونختصرها في ب.س) هي وحدات بسيطة، ولكن قابلة للتوسع والتعقيد الشكليين دون أن يغير شيئاً من وضعيتها كصيغ تركيبية قابلة للتطبيق على الأوضاع السردية الأكثر تنوعاً.

أ ـ لقد سجلنا آنفاً، في أثناء حديثنا عن الاختبارات، إجراءات تضعيف أو تثليث، والتي ليست في الواقع إلا إكثاراً كمياً للـ ب.س والتي تبقى تدليلاتها الوظيفية على الشدة والشمول ظاهرة داخل الترسيمة السردية.

ب ـ يمكن أن نضيف إلى هذا إكثاراً للـ ب.س. راجعاً إلى إكثار موضوعات القيمة المستهدفة (الإصبع الصغير، يجلب أولاً إخوته ويكتسب الغنى بعد ذلك).

ج ـ إن علاقة تبعية يمكن أن تقود برنامجين أو أكثر ومن ب.س مترابطة فيما بينها، ب.س. للاستعمال يكون سابقاً لـ ب.س. رئيسي (فمن أجل الوصول إلى الموزة يبحث القرد أولاً عن العصا).

د ـ يمكن في النهاية، إدخال حساب ب.س. المتعالقة التي تبرز تنقلات المواضيع والتواصل بين الفاعلين (للمقارنة: الرجوع إلى "مشكلة من السميائية السردية: مواضيع القيمة "في Langages رقم 31).

إن قائمة التعقيدات للبرنامج السردي ليست شاملة، ولكنها تعطي تأشيرات كافية بالنسبة إلى إمكانية شكلنة أعمق للتركيب العاملي، وهي الوسيلة اللازمة لتحليل الخطابات.

III ـ سميائية للعمل:

1 ـ أداء الفاعل:

يمكن الآن العودة إلى الترسيمة السردية لرؤية كيف تتمظهر فيها مختلف عناصر التركيب العاملي، وكيف تشتغل بالضبط الـ ب.س. التي نعتقد أننا تعرفنا بداخلها إلى الآلية المناسبة المبرزة للسردية داخل الوحدات الكبيرة التي تكون هذه الترسيمة.

من خلال إجراء متدرج خطوة خطوة، لن نمضي إلى الأخذ في الاعتبار الترسيمة جملة، ولكن واحداً من مساراتها السردية التي تكونها (انظر أعلى 1 ـ 2) وليس المسار كله، ولكن أحد مركباته، وتحديداً الذي يقابل في النموذج البروبي الاختبار الرئيسي، هذا الأخير ولنقل ذلك، هو المجال المفضل في الحكاية أين يستطيع البطل في النهاية، عقب بحثه، أن يحقق المهمة التي تكفل بها: إنها لحظة المسار السردي التي تبدو بنيوياً الأكثر قرباً من تحديد ب.س. بصفته عملاً إنجازياً.

لا يجب أن ننسى بالمقابل بأن ب.س هو الشكل القواعدي المبرز من ناحية المبدأ لكل عمل كيفما كان: إسقاطه ـ لأهداف تعريفية ـ على مركب المسار السردي المعين يجب أن يصحب بوضع عدد من القيود التي، وهي تحتفظ بخصوصيات العمل، تكون لها مهمة تخصيصه من خلال تمييزه من التمظهرات الممكنة الأخرى للـ /ب.س وهاهي هذه القيود الرئيسية:

أ ـ يجب أولاً المصادرة على جمع فاعل الفعل وفاعل الحالة في عامل سردي واحد: بهذا الشرط يمكن للفاعل السيميائي أن يعرف ككائن وكفاعل (نلاحظ بالعكس أن الفصل بين فاعل الفعل وفاعل الحالة متمظهراً مثلاً في التشجير "منح" يطبع العلاقة بين المرسل والمرسل إليه).

ب ـ هكذا، وبعد أن تكون الفاعل، يجب أن يستهدف الموضوع المستثمر بقيمة وصفية. القيم الوصفية تتحدد باستثناء القيم الكيفية (انظر أسفل)، وتنقسم إلى: قيم تداولية (نابعة من كل العوالم القيمية الممكنة) وقيم معرفية (مكونة ليس باستهداف موضوع القيمة، ولكن معرفة هذا الموضوع): وتبعاً لطبيعة القيم المستهدفة نقول: بأن المسار السردي في الحالة الأولى، يقع على البعد التداولي، وفي الحالة الثانية يقع على البعد المعرفي، فالفاعل يمارس الفعل التداولي أو المعرفي.

ج ـ القيد الثالث يتعلق في النهاية بنمط الوجود السيميائي للبرنامج السردي: لكي ينطبق على مكون المسار السردي الذي نفحصه، يجب أن ينجز فيه الـ ب.س، الفعل الممارس ينتهي إلى النتيجة المسجلة داخل ملفوظ الحالة (وصلة أو فصلة).

إن البرنامج السردي بكونه خاضعاً لهذه القيود ولكن قابلاً للتوسيعات موضحة في 3.2.2، يحدد مكون المسار السردي المسمى: إنجاز الفاعل.

2 ـ كفاءة الفاعل:

يبدو بديهياً بأن الفاعل لا يمكنه القيام بإنجاز إلا إذا امتلك مسبقاً الكفاءة الضرورية: هكذا يشكل الاقتضاء المنطقي قبل كل اعتبار آخر أساس المكون للمسار السردي الذي يسبق الإنجاز.

وبالمثل، إذا كان الإنجاز يوافق، رغم القيود المذكورة، العمل كـ"فعل ـ كينونة"، فإن الكفاءة يمكن أن تصاغ في السجل الحدسي نفسه كشرط ضروري للفعل، باعتبارها "توجد الكينونة".

ولكن وعلى عكس ما يجري حين نريد إحاطة مفهوم الإنجاز، فإن تحديد الكفاءة لا يمكن تحصيله انطلاقاً من نموذج ب.س وملفوظ الفعل الذي يشكل نواته: فالكفاءة هي التي "توجد الكينونة"، فهي من فئة "الكينونة" وليس من فئة "الفعل"، وبالنتيجة فإن بنية ملفوظ الحالة هي التي يجب أن تؤخذ كنقطة انطلاق لفحصها (أي الكفاءة)، والفاعل الكفء يجب أولاً أن يحدد بمساعدة الخصائص اللصيقة به والتي تشكل كماً كافياً من القيود التي تخصصه كفاعل حالة.

أ ـ يجب أن يكون بحوزة الفاعل الكفء ب.س. يحتمل أن ينجزه، أي برنامج يمكن أن تكون له وضعية ب.س. محين (وليس منجزاً)، وذلك بالنظر إلى نمط وجوده السميائي:

ف ∩ ب. س(ح): ح= محين

نقر: فاعل ذو برنامج سردي محين.

ب ـ يجب، من جهة أخرى، أن يكون الفاعل الكفء متصفاً بميزات تحقيق هذا ب.س، مما يعني أنه يجب أن يمتلك جملة من مكيفات الإرادة و/أو الواجب و/ أو معرفة الفعل.

وبصفته فاعل ـ حالة يجب على الفاعل الكفء بالنتيجة أن يكون في وصلة مع موضوع مستثمر بمركب من القيم الكيفية وليس الوصفية:

ف∩م ق (إ/و + ق/م).

(إرادة/ واجب/ قدرة/ معرفة).

الموضوع الكيفي المعني مكون من مجموعة من التحديدات الإضافية للفعل، أي خصائص ينبغي أن يمتلكها الفعل قبل أن يصبح فعالاً وقبل أن ينجز: ومن خلال اتصاله بهذا الموضوع، يبدو الفاعل الكفء متصفاً بفعل محين، أي كفاعل سميائي بالقوة.

ملاحظة: لتفادي سوء تفاهم محتمل، ينبغي الإشارة بأننا ـ بما أن المقاربة البنيوية التي نتعاطاها والخاصة بنا نفهم هنا من "كفاءة" الفاعل، توليفة من الكيفيات الموافقة (المقارنة: من أجل نظرية في الكيفيات في Langages سبتمبر 1976): الكفاءة ليست دائماً إيجابية: يمكن أن تكون غير كافية بل وسلبية، تماماً مثل الأداء يمكن أن ينجح أو ينتهي إلى الفشل.

هذه . هنا . شروط عامة تحدد حالة الفاعل المستعد للمرور إلى الفعل في الوضع الذي يسبق مباشرة الإنجاز مع أن اعتبار الكفاءة كحالة . إذا سمح بمباشرة وصفها . لا يستنفذ بصورة تامة إشكاليتها. يجب أن تفسر الملفوظات التي تصوغ هذه الحالة بأنها مقودة من قبل ملفوظات الفعل التي تبرز التحولات التي انتهت إلى تشكيل "حالات أشياء"، بتعبير آخر: وجود الفاعل الكفء يأخذ المشكلة ويقتضي آلية تكوين الكفاءة. والحكاية البروبية أعلاه، وهي تكشف بقوة الاختبارات المؤهلة الكثيرة و المتنوعة التي نجدها مطورة فيها، فإنها تشهد على الأهمية التي تعلقها الحكاية على اكتساب الكفاءة.

لا عجب إذاً في تشكيل الكفاءة التي، إذا تم تكوينها تبدو كـ"حالة" للفاعل، تقترض الشكل التركيبي المتوقع من متوالية للـ ب.س متوجهة إلى إنتاج اغتنائها التدريجي. في حين وعكس ما يجري في أثناء الداء أين يوجد الفاعلان . فاعل الفعل وفاعل الحالة . مجتمعين، الفاعل المنفذ يظهر هنا كوضعية تركيبية في الخدمة، قابلة لأن تشغل من قبل ممثلين مختلفين.

بين المنح البسيط للمرسل والمؤهلات المكتسبة بكفاح عال من قبل الفاعل نفسه . تمثيلان متخيلان متقاطبان لمنابع الكفاءة، توافق في الجملة متتالية من التقسيمات الثنائية مثل: الحتمية والإرادة الحرة، الفطرية والاكتساب . تتموضع أشكال غامضة، مفردات معقدة بهيمنة الواحد أو الآخر من القطبين: والمثال الأجمل فيها هو هذا الاختبار المؤهل . خاصية القصة العجيبة . الذي يتضمن القتال المتظاهر الذي يجعلنا نعتقد أن الفاعل يجعل نفسه كفئاً، بواسطة وسائله الخاصة والذي يسمح بظهور في نفس الوقت تحت قناع الخصم . صورة المرسل، أي المانح الحقيقي للكفاءة.

3 ـ التصور الحركي للبنيات العاملية:

تصور مجدد للعامل السميائي ينبثق بتدرج من فحص المسار السردي الذي كنا بصدد إحاطة هيئتين منه . الكفاءة والإنجاز. متسلسلتين منطقياً.

معترفاً به بداية كافتراض مولد للكينونة والفعل، وقابل للتمفصلات التصنيفية، يبدو العامل الآن حاملاً لتحديدات مركبية تكميلية.

لنأخذ حالة الفاعل السميائي: لقد رأينا بأن الفاعل . حسب كونه مسجلاً كحاضر داخل الواحدة من المكونات أو الأخرى . يقال عنه بأنه كفء أو منجز، هذا التمييز يبقى مع ذلك غير موضح تماماً: فمن وجهة نظر مركبية، ينجز الفاعل مساراً

سردياً مكوناً من متتالية من الحالات وفق الترسيمة السردية المتوقعة، وكل حالة تتميز من سابقتها بفعل تحويل مسبب لانقطاعات قابلة للملاحظة.

وبالنتيجة لا يكفي الحديث عن فاعل سميائي بشكل تجريدي، بما أنه مؤسس بمفاهيم مشخصنة وحضور دائم للكينونة، ثم هل يجب تدقيق موضعه المركبي في كل مرة (من خلال فهمه كوضع لحالة الفاعل بالنسبة لمجموع المسار) والوضعية الكيفية التي تميزه في كل مرحلة من هذا المسار (الفاعل الكفء، هو كذلك بالتتابع، مثلاً، حسب الإرادة، القدرة، معرفة الفعل) وهكذا، وبما أن المسار السردي ينقسم إلى متتالية من الحالات السردية، نفهم الدور العاملي كتحديد موضعي وكيفي في الوقت نفسه لكل من هذه الحالات.

تظهر صعوبة أولى حين نريد إحاطة هذا التصور الحركي للعامل السميائي: إننا ننتبه بسرعة إلى أن الفاعل ليس تتابعاً بسيطاً للأدوار العاملية التي يتحملها ولكنه . بالعكس . في كل حالة من المسار المجموع هو المنظم للأدوار العاملية المكتسبة طول المسار السابق، وبأن البطل مثلاً ليس فقط الفاعل ملتقطاً في اللحظة التي يخرج فيها منتصراً في قتاله الرئيسي، ولكن خلفه ماضياً كاملاً هو الذي منذ طفولته وعبر الاختبارات جعله على ما هو عليه الآن.

إن ههنا واحدة من أكبر الصعوبات، ولكن أيضاً الفائدة الرئيسية للسميائية الخطابية: فالخطاب وعلى عكس الجملة المنعزلة يمتلك "ذاكرة"، فإذا قلنا من زاوية نظر معينة بأنه مكون من تتابع ملفوظات، فيجب مباشرة إضافة بأنه مثل "Si" الفرنسية التي تقتضي "non" سابقاً عليها، فالملفوظ المسلوك داخل استمرارية الخطاب "يتذكر" بأن حالة محددة تقتضي حالة كامنة سابقة. ينتج عن هذا نوع من اللا تجانس . أو الطبيعي؟ . بين تحليل الخطاب السردي والنحو التحويلي الذي لا يعالج إلا التحولات بين ملفوظات قابلة لأن توضع في توازٍ، وليس متتاليات منتظمة من الملفوظات، وهنا أيضاً تكمن صعوبة الاستفادة . في هذا الجنس من التحليل . من قواعد مجربة من الحساب المنطقي الذي يستند إلى مبدأ استبدال الملفوظات أو المقاطع الحشوية.

يسهل الآن تمييز الدور العاملي عن الوضعية العاملية: فبينما لا يكون الدور العاملي إلا الإضافة التي تزاد . في لحظة معطاة من المسار السردي . إلى ما كان قد كوّن العامل عقب التقدم المركبي للخطاب، فإن الوضعية العاملية هي ما يحدده (أي العامل) باعتباره إجمالاً لمساره المتقدم، متمظهراً أو كامناً.

وكذا المساعد مثلاً، فهو ممثل يتحمل دوراً عاملياً للفاعل الذي يكون منفصلاً عنه باعتباره ممثلاً أيضاً، فالوضعية العاملية . في لحظة اكتساب المساعد . تتكون من مساره السابق الخاص به إضافة إلى المساعد.

4 ـ صيغ الوجود السميائي:

من أجل أن نكون واضحين، استعملنا . لكي نضيء إشكالية تنظيم الأدوار العاملية . أساساً، الأمثال المأخوذة من مقطع من المسار أين يوجد تكوين الكفاءة متموضعاً، أي في العمق، تلك الكفاءة التي تهم الفاعل السيميائي باعتباره فاعل الفعل. من زاوية النظر هذه . باعتباره هيئة مولدة لأعمالها . فإن الفاعل يمر تباعاً على ثلاثة صيغ مختلفة للوجود السيميائي: فاعل افتراضي (كامن) ← فاعل محين ← فاعل متحقق: ثلاث حالات سردية، الأولى منها مسبقة على اكتساب الكفاءة، والثانية تنتج عن هذا الاكتساب، والأخيرة تعين الفاعل وقد أنتج العمل الذي يصله بموضوع القيمة ويحقق هكذا مشروعه.

بينما يستطيع الفاعل السيميائي أيضاً بصفته فاعل الحال أن يعدَّ افتراضاً قابلاً لاكتساب "قصته" الخاصة به، لكن فاعل الحال يتحدد أساساً وفقط بعلاقته مع موضوع القيمة، وهي علاقة خاضعة لمتغيرات طوال المسار السردي، هكذا وبمعزل عن الاستثمارات الدلالية التي يمكن أن تتلقاها مواضيع القيمة، يمكن أن نتكلم عن وضعيتها الكيفية وعن صيغ وجودها السيميائي. إذا كان موضوع لا يصبح قيمة إلا باعتباره إسقاطاً لإرادة . كينونة الفاعل، أي يتمتع بالوضعية الكيفية لـ "كينونة ـ مرادة"، نستطيع التصور بأنه قبل أن تصبح قيمة للفاعل، لم يكن لها أقل من وجود افتراضي داخل الكون القيمي المدعم عاملياً من المرسل.

نستطيع القول مواصلين: بأن تحمل التبعة من قبل الفاعل وانخراطه داخل البرنامج السردي يحين القيمة، التي يحققها اتصالها مع الفاعل، ويعيد تنازل افتراضها أو أن فصلة مفروضة تعيد تحيينها، هكذا نجد مرة أخرى ليس فقط الصيغ الثلاثة للوجود السيميائي لمواضيع القيمة:

موضوع افتراضي ←موضوع محين ← موضوع متحقق

التي توافق المسار العام للفاعل وتحدده بهذه الكينونة، ولكن أيضاً تطورات أخرى ممكنة انطلاقاً من الإنجاز، أين تحدثُ تنازلاتٌ عن المواضيع إطالات للترسيمة السردية، وأين تخدمُ افتقارات جديدة من المواضيع محاور سردية تكون مبررات لانفتاح مسارات جديدة؟!..

IV ـ آفاق جديدة:

1. بعض الاستنتاجات:

أ ـ نستطيع أن نستشف جيداً من أجل التحليل النصي إمكانات التطبيق لمثل هذا التنظير لمسارات الفاعل السردية: فهذه المسارات مأخوذة مع مجمل متغيراتها، يمكن أن تعدَّ نماذج للتوقع وتسقط على نصوص خاصة متمظهرة، سامحة بهذا بمعرفة أي نمط من المسارات وأي مقطع من المسار يقابل النص. الوارد. إذا تمت معرفة "البنية الكبرى" للنص فإنه من السهل مباشرة تحليل "البنى الصغرى" باستعمال الوسائل المتبلورة في إطار التركيب العاملي (ملفوظات الفعل، وملفوظات الحالة وبرنامج سردي الخ..).

ب ـ يمكن أيضاً أن يوجد استغلال نظري أبعد لمعرفة المسارات، فقد رأينا بأن من الممكن ـ في معزل عن المضامين المستثمرة داخل الخطابات السردية وعن أنظمة القيم التي تسهم في بنائها ـ التعرف على الفواعل في كينوناتها (داخل علاقاتها بمواضيع القيمة) وفي قدرتها على الفعل (على إنتاج أحداث منظمة في أفعال)، كل فاعل له القابلية لأن يتصف بتحديد كيفي وموضعي في الآن ذاته، أي تحديد شكلي وليس جوهرياً.

إن السميائية السردية تمنح بهذا جهازاً إجرائياً من أجل تكوين نمذجة الفواعل السميائية، مساهمة بهذه الوسيلة في بلورة سميائية للثقافات.

ج ـ من جهة أخرى، كشف لنا فحص الترسيمة أن هذه الترسيمة متمتعة ببنية تبادلية و/أو نزاعية تبرز فواعل بكفاءات مختلفة ومقصديات صراعية غالباً وتجعلها في مواجهة. وانطلاقاً من نمذجة الفواعل ذوي الصيغة التصنيفية، فإنه يمكن بناء تركيب متحرك يتصور كاستراتيجية للاتصال بين فواعل أكفياء يتبادلون مواضيع قيمة.

د ـ هذا الفحص المختصر والملخص يسمح بقياس الطريق المقطوع منذ إعادة اكتشاف التحليلات الأولى لبروب في فرونسا، فحص تميز ببلورة جهاز وسائل منهجي أكثر صرامة من خلال توسيع الإشكالية السميائية كذلك. في حين، إذا كان السيميائي في مجال سميائية الحدث كما أتينا على تسجيلها، لديه أحياناً الانطباع بالتقدم بقدم ثابتة، فإن حقولاً أخرى، لا تقل عنها أهمية، تبقى عذراء.

2 ـ التأطير القيمي:

في إطار جهدنا لشرح النموذج البروبي، انطلقنا من النواة المركزية، المكونة من تتابع اختبارات، وفسرناه كمسار لفاعل، معتبرين إياه ـ بفعل حضور مواجهة بين الفواعل ـ مكاناً مفضلاً للترسيمة السردية. في حين يبعد أن تكون هذه النواة كل الحكاية؛ إنها على العكس مغلفة في مستوى تراتبي أعلى ببنيات عاملية وسيرورات سردية ذات طبيعة أخرى.

هكذا تفرضُ علينا مضاعفةُ الحكاية وحدها كخاصية للقصة العجيبة، قبول وجود نوع من التنظيم الاقتصادي يشمل الحكايتين: فمساراتهما السردية ـ مسارات الفاعل، ومسارات الفاعل المضاد ـ تنمو في اتجاهات متضادة وتختزل في صيغة تعويضية، بمقتضاها يكون تحطيم النظام الاجتماعي متبوعاً بالعودة إلى النظام والانحراف يُقوَمُ بالتصالح مع القيم المفقودة.

كل شيء، يجري وكأن التنظيم السردي يخضع لمبدأ تواز يتعالى ويوجه الأنشطة الإنسانية المنجزة من قبل الفواعل.

وما هو صحيح بالنسبة لتقاطع مسارات الفواعل، هو أيضاً صحيح بالنسبة للمكون: الحدث مأخوذٌ بمفرده، إنه يعلن عنه ويؤطر بواسطة البنية التعاقدية التي تهيمن على سير الحكاية: العقد المبرم منذ البداية بين "المرسل" و"المرسل إليه ـ الفاعل" يوجه المجموع السردي، وباقي الحكاية، يبدو إذاً كتنفيذ له من قبل الطرفين المتعاقدين، ومسار الفاعل ـ الذي يشكل إسهام المرسل إليه ـ يكون متبوعاً في الوقت نفسه بالتقويم التداولي (مكافأة) والمعرفي (الاعتراف) من قبل المرسل.

عمل الفاعل يوجد ـ بالنتيجة ـ مؤطراً بمقطعين تعاقديين: إقامته وإجازته، واللذين يتبعان هيئة عاملية غير الفاعل: نقول بأنه يوجد بداية هيئة أيديولوجية للإعلان عن الحدث، وفي النهاية هيئة جديدة لتفسيره ومماثلته مع الكون القيمي الذي تتحكم فيه.

وعلى شاكلة اللغة التي ـ تعدُّ نظاماً ـ تؤسس وتُعلِّم الكلام باعتباره تطبيقاً للسان، فإن عمل الإنسان يبدو ـ في هذا الأفق ـ بلا معنى، إلا إذا انخرط داخل كون القيم الذي يحيط به. إننا نعرف الإجبارات التي يفرضها ـ على هذا الشكل من المخيال ـ التركيب السردي للسطح بمطالبته وضع عوامل مشخصنة. صورتان للمرسلين ـ مجموعين عادة في "عامل ـ نمطي" ـ تبدوان هكذا: الأولى واضعة للقيم التي تبحث عن انخراطها داخل برامج العمل، الثانية كقاض على امتثال الأفعال بالنسبة إلى نظام القيم المرجعي.

3 ـ مسارات المرسلين:

هكذا يغتني فحص المسارات السردية بإشكالية جديدة لا تزال غير تامة الاكتشاف، وتظهر الترسيمة السردية مكونات جديدة نستطيع البحث عن الإلمام بها وتفسيرها كمسارات سردية جديدة منجزة ليس من قبل فواعل، ولكن من قبل عوامل جدد معينين كمرسلين سميائيين.

لقد سجلنا آنفاً بعض الفروقات التي توجد بين نمطين من المسارات، لنخلصها باختصار:

أ ـ من زاوية نظر مركبية: الترسيمة السردية تتقدم في مجملها كمسار مضاعف للمرسل حيث يغمر مقطعاه ـ الأصلي والنهائي ـ مسار الفاعل. هذه الخاصية الشكلية لاتنبئنا أبداً عما إذا كنا لا نستطيع ربطها بخصائص سردية أخرى. يجب إذن إضافة أن مسار المرسل يتموضع فوق البعد المعرفي للترسيمة، وبأن المرسل يمارس هنا فعلاً معرفياً، على عكس البعد التداولي لمسار الفاعل والفعل (الحدثي) الوقائعي الجسماني المتمظهر فيه.

ب ـ العلاقة الموجودة بين فاعلي الفعل تبدو لنا ذات نمط تعاقدي، لكون الترسيمة مؤسسة على تبادل مضاعف، تبادل تعهد في البداية، وتبادل برامج التنفيذ لاحقاً، في حين أن العقد الذي يربط بينهما ليس تعادلياً، وعلاقة تراتبية تبقى ضمنية داخله. فليست بنية التبادل بالنسبة للمرسل إلا الإطار الذي يجري فيه اتصاله التشاركي: فبينما الفاعل يلزم ـ في التبادل ـ مجموع فعله وكينونته، فإن المرسل سيد كريم، إذا أعطى كل شيء فلن يخسر شيئاً من جوهره.

ليست هذه ـ مع ذلك ـ إلا خطوطاً سطحية عرفت خلال فحص الترسيمة البروبية تحديدات أدق لا تظهر إلا إذا اعتبرنا مقطعي مسارات المرسل ـ أصلي ونهائي ـ منفصلين كلا على حدة.

إذا لم نأخذ إلا المقطع الأول من هذا المسار، نلاحظ فوراً بأن الفرق بين المرسل الأصيل والفاعل يكمن في وضعيتهما الكيفية على التوالي: فبينما الفاعل السيميائي يتحدد كفاعل الفعل من خلال قدرة الإحداث، "فعل ـ إيجاد" الأشياء، فإن المرسل معتبراً من نفس زاوية النظر هذه ـ هو الذي "يفعل ـ الأحداث"، أي الذي يمارس فعلاً يستهدف إثارة فعل الفاعل. مثل هذا التحديد للمرسل السيميائي المتميز بوضعيته الكيفية التفعيلية (يفعل الفعل المحدث للحدث) وموضعه المركبي كمتقدم على الفاعل، يسمح باعتبار مسار هذا المرسل كوحدة سردية مستقلة وبفصله عن

ترسيمة بروب، أين يظهر مجمداً كتعبير عن نوع من الأيديولوجية التي ليست إلا متغيراً خاصاً من بين العلاقات المكنة بين المرسل والمرسل إليه ـ الفاعل.

هكذا تبدو العلاقة بين المرسل والفاعل داخل الحكاية البروبية، حكاية تراتبية مؤسسة، والعلاقة: مُهَيْمِنٌ/ مُهَيْمَنٌ عليه التي تميزها، معطاة فيها مسبقاً. بينما من الممكن ـ ويبدو ذلك ضرورياً ـ قلب مصطلحات المشكلة: فعوض اعتبار القدرة موجودة مسبقاً على فعل ـ الفعل وتمثل مصدره، نستطيع ـ على العكس ـ الافتراض بأن "فعل ـ الفعل" أي تحريك فواعل لفواعل أخرى هو فعل موجِدٌ لعلاقات هيمنة ومصدراً للقدرة المؤسسة. والتشجيرات السردية لـ"المدح" و"المساومة" تسمح حتى بأن تكون هناك أمثلة ـ مضادة لقدرة ثانية تغطي العلاقات التراتبية الموجودة مسبقاً.

نفهم من الآن، بأن المسار السردي للمرسل ـ محدداً هكذا ـ يمكن أن يظهر ليس فقط كمكان لممارسة القدرة المؤسسة، ولكن أيضاً كمكان تباشر فيه مشاريع التحريك وتتبلور البرامج السردية التي تستهدف حمل الفواعل ـ أصدقاء أو خصوماً ـ على ممارسة الفعل المطلوب.

إذا كانت كيفية "فعل ـ الفعل" في مستوى معين ـ أين يتشكل العاملون الجماعيون ويمارسون ـ قادرة على تحديد التحكم في الرجال، فإن بنيات كيفية مشابهة تستطيع إبراز تحكم الرجال وللرجال: ومنه القول بأن المسار السردي المعني هو بناء شكلي قابل لأن يكون مستثمراً بأيديولوجيات مختلفة، إنه القول أيضاً بأن المسار السردي ـ باعتباره كذلك ـ غير مهتم بنمط العوامل التي هي المرسل أو الفاعل المتمظهر: دول، مجتمعات، مجموعات اجتماعية أو أفراد.

إذا اعتبرنا الآن المقطع النهائي للمرسل، ننتبه إلى أن صورة المرسل التي تنبع منه مختلفة تماماً: إنه لم يعد المحرك الأكبر، السيد "Varun" للكون الحاضر فيه، ولكنه ملك على شاكلة "Mythra"، حارس العقود وسلامة العلاقات الإنسانية وعلى حقيقة الأشياء والكائنات. والفعل الذي يمارسه يبدو مضاعفاً: إنه يعني أولاً فعلاً معرفياً للتعرف، أي تعريف الأعمال المنجزة وطرائق الكينونة المقدمة وفق معايير سلم القيم التي يتحكم فيها. إنه قاضي مواءمة الأعمال والكائنات، أعمال الفواعل الموائمة للنماذج المؤسسة مسبقاً تعتبر صحيحة، أحكام الوجود التي يعرضها عليه الفواعل إذا كانت موائمة للمعايير المقررة تصبح صحيحة.

البنية الكيفية التي تميز مثل هذا المرسل إذا وبداية هي معرفة ـ الفعل، النمط الثاني للفعل الذي يتلو الملاءمة المقررة من خلال الاعتراف، مغطى بمصطلح الإجازة، مصطلح معقد وغامض، لأنه يعين في نفس الوقت حكم المواءمة المعتبر

كفعل معرفي، وممارسة السلطة (مكافأة) وفعل . المعرفة (الاعتراف العلني بأعمال الفاعل)، ومجموع هذه الكيفيات موجه بإرادة أصيلة.

نرى كيف يكون ممكناً . بانفصالنا تدريجياً عن الصورة السيادية . الديموزيلية أكثر منها بروبية . لهذا المرسل، يكون ممكناً إعطاء المسار السردي، الذي أتينا على رسم خطوطه الكبرى، وضعية في الوقت نفسه أكثر استقلالية وأكثر عمومية. هنا ومثلما كان أثناء فحص المسار الأول للمرسل، نجد أنفسنا في حضور تصور موروث عن تقليد خرافي وفولكلوري لسيادة مطلقة، مقررة بلا منازع: مرسل معرفي، مالك وحيد للعدالة وللحقيقة، يهيمن إذاً على مجمل المسار. لكن مفردات الإشكالية يمكن أن تقلب بسهولة، والهيئة المعرفية ذاتها تصبح نسبية.

إذاً، وعوضاً عن مرسل متوافر على معرفة وعلى معرفة . فعل مضمونين، تخيلنا مرسلاً يوجد في حالة بحث عن معرفة حقيقية، ويمارس نتيجة هذا فعلاً تأويلياً دائماً، المسار السردي الذي نخطه . بعيداً عن أن تهيمن عليه نظرية الحقيقة المقررة (ليست إلا طريقة لفهم هذا المسار) - يكون متميزاً بالبحث عن شروط الحقيقة والتقويم الممارس بسيادة من طرف المرسل المطلق تظهر كواحد من الأشكال الممكنة لانضمام المرسل إلى صورة العالم الذي قدم له، انضمام يُقوِمُ بحث المتحري،عمل الباحث العلمي وبحث المؤمن.

أهما مساران سرديان لكل واحد منهما مرسل مختلف كفاعل؟ أم مقطعان مستقلان لمسار واحد هو نفسه الذي يترسمه تباعاً مرسل واحد؟ كل إجابة في هذه المرحلة من البحث، تكون مغالية، ولا تأتي بشيء لفهم الآليات المعرفية. الميدان لم يمهد بعد والتحري ليس إلا في بداياته.

جدول ترجمة مفردات مفتاحية حسب ترتيب ورودها في النص:

ترجمة المفردات:

العربية	الفرنسية
1. علم الصرف	1 - Morphologie
2. كونية	2 - Universalité
3. استنتاجية	3 - Déductive
4. مشكلنة.	4 - Formalisantes.
5. الانتشار	5 - Déploiement
6. الصرامة	6 - Rigueur
7. دوائر الفعل	7 - Sphéres d'action.
8. المساهمون	8 - Impliqués
9. قواعدياً	9 - Canonique
10. الانتقال	10 - Déplacement
11. توحيد الشكل	11 - Uniformisation
12. المنح	12 - Don
13. الوضعية	13 - Statut
14. ورودات	14 - Occurrences.
15. تمثيل	15 - Représentation
16. معدل	16 - Encatalysé
17. قصة	17 - conte
18. الحكاية	18 - Récit
19. المركبي	19 - Syntagmatique.
20. التكرارية	20 - Récurrence
21. المضاعفات	21 - Duplications.
22. مثالثات	22 - Triplications
23. التدليل	23 - Signification.
24. كلية	24 - Totlité

25 ـ Intensité	25. شدة
26 ـ Figuratives	26. التصويرية
27 ـ Succession	27. التتابع
28 ـ Dispositif	28. النظم
29 ـ Sens	29. وجهة
30 ـ Direction	30. اتجاه
31 ـ Intentionalité	31. مقصدية
32 ـ Sous ـ jacente	32. كامنة
33 ـ Mission	33. المهمة
34 ـ Examen de passage	34. الفحص الترشيحي
35 ـ Episodes	35. الحلقات
36 ـ Sujet	36. الفاعل
37 ـ Reconnaissance	37. الاعتراف
38 ـ Attribuer	38. إلحاق
39 ـ Action	39. العمل
40 ـ Concept opératoire	40. مفهوم إجرائي
41 ـ Agenceurent	41. الرصف
42 ـ Qête du sens	42. بحث عن المعنى
43 ـ Contreversé	43. محل نزاع
44 ـ Provocation	44. الإثارة
45 ـ Consolidation	45. ترسيخ
46 ـ Taches	46. أشغال
47 ـ Logique	47. المنطقي
48 ـ Arebours	48. معكوس
49 ـ Graphique	49. الرسمي
50 ـ Dispositif	50. منظومة
51 ـ Génétique	51. وراثي
52 ـ Aprés coup	52. في النهاية
53 ـ Confrontation	53. المواجهة

54 . أقصوصة	54 _ Histoire
55 . المعنوي	55 _ Morale
56 . الغول	56 _ Ogre
57 . تراكب	57 _ Se superposer
58 . تبادلية	58 _ Transactionnelle
59 . تنازعية	59 _ Polémique
60 . انتقالات	60 _ Transferts
61 . وصلة	61 _ Conjonction
62 . فصلة	62 _ Disjonction
63 . العرقي	63 _ Ethnique
64 . الأولي	64 _ Elémentaire
65 . تشجيرات	65 _ Configuration
66 . تصويرية	66 _ Figurative
67 . حصر، تقييد	67 _ Restriction
68 . إلحاق	68 _ Agrafage
69 . تحريك	69 _ Manipulent
70 . الحالة	7_0 Etat
71 . الفعل	71—Faire
72 . عاملة	72 _ Agissants
73 . الارتباطات	73 _ Jonctions
74 . محمولات	74 _ Attributs
75 . التواجد معاً	75 _ Syncrétiquement
76 . المكون	76 _ Composante
77 . يوجد الكينونة	77 _ Fait _ être
78 . فئة	78 _ Ordre
79 . الفعل	79 _ Le faire
80 . اللصيقة به	81 _ Actualisé
81 . محين	81 _ Actualisé
82 . منجز	82 _ Réalisé

83 _ acteur	83. ممثل
84 _ Eventuel	84. الممكن
85 _ Acte	85. العمل
86 _ Nature	86. الطبيعة
87 _ Dimension	87. الحجم
88 - Organisation Syntaxique	88. التنظيم التركيبي
98 _ Modi operandi	98. صيغة الإجراء
90 _ Significandi	90. التدليل
91 _ Performance	91. أداء
92 _ Syntagme	92. مركب
93 _ Performateur	93. إنجازي
94 _ Etant	94. كائن
95 _ Pragmatique	95. تداولية
96 _ compétence	96. كفاءة الفاعل
97 _ Marques	97. مميزات
98 _ Modales	98. كيفية
99 _ Descriptives	99. الوصفية
100 _ Effectif	100. فعال
101 _ Doté	101. متصف
102 _ En Puissance	102. بالقوة
103 _ Combinaison	103. توليفة
104 _ Compatibles	104. الموافقة
105 _ Développées	105. مطورة
106 _ Emprunte	106. تقترض
107 _ Prévisible	107. المتوقع
108 _ Opérateur	108. الفاعل المنفذ
109 _ Polarisés	109. متقاطبون
110 _ Polarisés	110. التقسيمات
111 _ Simulé	111. المتظاهر

112 ـ Instances	112 . هيئات
113 ـ Virtualité	113 . افتراض
114 ـ Originante	114 . مولد
115 ـ Taxinimique	115 . التصنيفية
116 ـ Ordonné	116 . منتظمة
117 ـ Tautologiques	117 . الحشوية
118 ـ Présupposé	118 . متضمن
119 ـ Virtuel	119 . افتراضي/كامن
120 ـ Vouloir ـ être	120 . إرادة الكينونة
121 ـ Wtre ـ voulu	121 . كينونة . مرادة
122 ـ Subsurne	122 . يشمل
123 ـ Anthropo ـ morphes	123 . مشخصنة
124 ـ Archi ـ actant	124 . عامل . نمطي
125 ـ Originant	125 . المولد
126 ـ Agir	126 . الإحداث
127 ـ Fait ـ Faire	127 . يفعل . الإحداث
128 ـ Conformité	128 . مواءمة
129 ـ Sanction	129 . الإجازة

المصادر والمراجع:

1 ـ المصادر:

- Joseph Courtés, Introduction à la sémiotique narrative et discursive, méthodologie et application, Hachette, Paris, 1976.

2 ـ المراجع:

ـ المعاجم العربية:

-رشيد بن مالك، قاموس التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر 2000.
-بسام بكرة، معجم اللسانية، منشورات جروس ـ برس، طرابلس، لبنان.
-القاموس، فرنسي ـ عربي، لغوي ـ عام، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنـان، ط2، 2004.
-القاموس، عربي ـ فرنسي، لغوي ـ عام، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنـان، ط2، 2004.

ـ المعاجم الفرنسية:

- A.J.Geimas et J.Courtés, Sémiotique: Sictionnaire Raisonné de La théorie du Langage, Hachette, Paris, 1979.

- Joelle Gardes — Tamine, Marie Claude Hubert, dictionnaire de critique Littéraire, Cérés editions, Tunis, 1996.

- Oswald Ducrot/ Tzvetan Todorov, dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, ed du seuil, 1972. ■

بروميثوس المقيَّد

أصل العمل الرائع ومعناه

ترجمة
وفاء شوكت

تلاحق صورة بروميثوس سارق النار، الضمير الحديث: بدءاً من "غوته" و"شيلي" وصولاً حتى فلاسفتنا المعاصرين، ستبقى ثمة علامات وشواهد لا حصر لها دالة على حضور ساحر لهذه الأسطورة، بروميثوس، في واقع الحال أحد أبرز الشخصيات التي أبدعتها مخيلة الإنسان إطلاقاً. نعرض في هذه الدراسة للأسطورة ـ المأساة التي يرجع تاريخها إلى أكثر من ألفي عام.

لا يتعلق الأمر هنا "بأنموذج" فقط، أو بإبداع أدبي محض. بروميثوس بطل أسطوري قبل أن يكون شخصية مسرحية، ويستمد من "أسطوريته" هذه تأثيره وسحره. لم يفعل "إسخيل" في "بروميثوس المقيّد" سوى تقديم تعبير فني راق لأسطورةٍ وُجِدَت قبله بزمن طويل؛ وهذا أمر لا يقلل أبداً من شأن هذا الشاعر، بل على العكس تماماً. مع ذلكَ، ولفهمِ هذا العمل بمختلف وجوهه وأبعاده، يجب إعادته إلى سياق حكاية ـ أسطورة بروميثوس. إن عمل إسخيل يندرج بشكل طبيعي في هذه الأسطورة ويجد فيها جوهره، كما تتردد فيها أصداؤه. لكن، بدايةً، ما هي الأسطورة؟ وكيف يمكن أن تكون للأسطورة حكاية أو "تاريخ"؟ لا بد من بحثٍ تمهيدي موجزٍ في هذا السياق.

علم الأساطير والشعر

تعني الكلمة اليونانية "muthios" "ميثوس": حكاية، أسطورة، وهي نقيض "logos" "لوغوس": المنطق، "العقل". الأسطورة هي حقاً خرافية، خيالية، غير واقعية. لذا لا يمكن عدُّها حقيقةً واقعة، على الأقل مثلما تقدِّم نفسها. ليس صحيحاً مثلاً، أن الناس تناولوا النار من بروميثوس أو من أي إله آخر، بل اكتشفوها وتملّكوها بوسائلهم الخاصة.

لكن وإن تكن الأسطورة غير معبِّرةٍ عن حقيقةٍ كاملة، بيد أن لها حقيقتها الخاصة. لا يجوز الحديث هنا عن الزيف واللاواقع في هذا المقام، فعلى أي شيءٍ تقوم الأسطورة الخيالية؟ كان فلاسفة "عصر الأنوار" (القرن الثامن عشر) يرون فيها (الأسطورة) "كذبة مقصودة" يعزونها لمكر الكهنة الذين يستغلون لمصلحتهم معتقدات الشعب الخرافية. بناءً على ما تقدّم لا تكون الأساطير سوى خِدَع: فالدوافع والبواعث الشخصية للأفراد (الاستغلال الماكر للبعض وسذاجة البعض الآخر) تكفي لإدراك سبب وجودها؛ ومن حيث المضمون يجدر بنا عندئذٍ الاكتفاء بملاحظة بساطتها وبدائيتها دون التركيز على فهم معناها الموضوعي أكثر مما ينبغي. هذا الأمر لا يرضينا كباحثين، إذ يجب عدم الوقوع في أسر هذا التفسير الخاطئ المتضمِّن سوء نيّة أحدهم أو هذيان الآخر. بل يجب تفسير الأسطورة على ضوء قوتها الموضوعية.

يجد كل شعب علم أساطيره في إرث ماضيه الأكثر بعداً، في ماض يعود إلى مراحل التطور الاجتماعي البدائية: هناك يجب البحث عن الشروط التاريخية لتكوُّن الأساطير. في المجتمع البدائي، كان مستوى الإنتاج الاجتماعي متدنياً للغاية: لم تكن قد تمّت السيطرة على قوى الطبيعة، ولم يكن ذلك ممكناً إلا بوساطة المعتقد الوهمي أو الخيال"[1]. كان الناس يحاولون تلافي نقص التقنيات "بالسحر"، أي بمجموع أفعال تقليدية إيمائية تمنحهم الوهم بالسيطرة على الطبيعة، التي كان عليهم أن ينتزعوا منها كل يوم وسائل عيشهم الآني. ولم يتوصل الناس إلى التعرُّف على موضوعية بعض التطورات الطبيعية وبعض العمليات التقنية الابتدائية إلا تدريجياً وعبر زمن طويل: في هذا السياق تحرّر العمل المنتج جزئياً على الأقل من الوهم و"تقنيات السحر"، إلى أن أصبح الطقس السحري "ظاهرةً مستقلّة". في هذه الظروف ولدت الأساطير: في الأصل لم تكن سوى مشاركة صوتية والتعليق على الطقوس الشعائرية التي يتجسد محتواها في واقعٍ سحري. على هذا الأساس تكوّنت

(1) المرجع«ماركس»: إسهام في نقد الاقتصاد السياسي، 1966، Editions soeiales, p.174.

تدريجياً الميثولوجيا ـ أي مجموع الصور والمعتقدات التي اكتسبت بدورها، نسبةً إلى الطقوس الأولية، استقلالاً نسبياً خاصاً بها[1].

عوامل سلبية إذاً ـ مثل عجز الناس البدائيين أمام جبروت الطبيعة، وحياتهم الاجتماعية الضيقة ـ تحكّمت بتكوّن الأساطير البدائية. هل يجب إذاً تجاهل هذه القصص "اللاواقعية" وحصرها في دائرة الحكايا المروية للسدّج والأطفال؟ كلا، فعلى الرغم من الضعف المنسوب إلى الأساطير، إلا أنها تدل على الجهد "الأولي" المبذول للسيطرة على الطبيعة و"أنْسَنَتها" بوساطة السحر.

كتب مكسيم غوركي: "لا تعكس القصص والأساطير القديمة خوف الإنسان أمام الطبيعة؛ بل على العكس تؤكّد انتصاره عليها، كما تؤكّد قوة الكلمة السحرية القادرة على تذليل مقاومات المادة الرهيبة والظواهر الطبيعية"[2].

انطلاقاً من ذلك، الأساطير ببساطة ليست عبثية، إنها، على العكس ذات مغزىً إنساني غني". كان " پول إيلوار" يتحدَّث عن الحاجة الجوهرية للإنسان، "لأن يدرك باستمرار تفوُّقه على الطبيعة، ليحمي نفسه منها، وليتغلّب عليها"[3]: كان يبغي من وراء ذلك التدليل على ضرورة الشعر وأساسه ـ على الخيال المبدع ـ هذا يعني ـ حسب "إيلوار" ـ "أن الأساطير البدائية شعر في الأصل، شعر يمنح القوة". يرى "إيلوار" أيضاً: أن وظيفة الأساطير خلق الشروط الذاتية الكفيلة بحثّ جهود البشر (التي ما تزال محدودةً جداً) ودعمها للسيطرة على العالم وتحسينه. لهذا السبب تمكنت الأساطير من الصمود أمام شروط تكوُّنها التاريخية، ومن ثم خدمة الشعراء والفنانين كل هذا الوقت المديد، الذين تابعوا بلورتها في أعمالهم الفنية وأعطوها معنى كونياً.

إن الميثولوجيا اليونانية علم إنساني غنيٌّ بامتياز. ذلك أن اليونانيين القدامى عاشوا مرحلة تطوُّر اجتماعي سريع وكامل، تطور كلاسيكي مستمر، لم يتوقف مثلما حدث عند سكان منطقة بلاد "ما بين النهرين" أو "مصر" مثلاً ـ عند الأشكال الاجتماعية الجامدة "للاستبداد" الشرقي. في غضون هذا التطوُّر اغتنت الصور الأسطورية الموروثة من المجتمع البدائي، كما تحوَّلت وتأنسنت وهكذا لم تشكّل الميثولوجيا ترسانة الفن الإغريقي فحسب، بل وأرضه "المغذية" أيضاً، كما قال

(1) *نوجز هنا حصيلة تحليل جورج ثومسون، في studies in ancient greek، المجلد II، «the first plilosokbers»، لندن 1955، ص45 ــ 47. لنقل بالمناسبة إن دراستنا المتواضعة تدين بالكثير، وأكثر مما يمكننا الإشارة إليه في مراجعنا، إلى الأعمال الرائعة لهذا العالم الإنكليزي الكبير، الذي هو أيضاً ماركسي بارز.*

(2) *م. غوركي: «في الفن»، مقال ظهر في مجلة «Europe» فبراير/ مارس 1960، ص 107.*

(3) *پول إيلوار: «الوضوح الشعري» (Eoidence poétique)، «Donuer à voir» ص8، 1939، Gallinard.*

"ماركس" الذي أشار بدقةٍ إلى الطابع "الفني اللاواعي" للإبداع الأسطوري الشعبي: لقد خلق تاريخ اليونان القديمة الشروط المؤاتية، بوجهٍ خاص، لتحوُّل الميثولوجيا، إلى فن، ولإثراء الفن بالأسطورة.

يعد هذا السحر والثراء الرائع ثمرة طفولة البشرية التاريخية التي وصلت هنا إلى أعلى درجات "تفتُّحها"، والتي نريد نشرها في العالم عن طريق "بروميثوس المقيَّد" - هذه التحفة الأدبية العالمية. فهنا يجد الإبداع الأدبي الفردي فعلاً أساسه في الإبداع الأسطوري الجماعي: على هذا النحو يُكمِل الإبداع الأدبي الفردي ويُتمِّم أسطورة تضرب بجذورها في أعماق التاريخ الإنساني. وهذه هي "الأرض المغذية" - كما قال "ماركس" - لعبقرية إسخيليوس الشعرية.

أصول أسطورة بروميثوس

ما الشكل الأصلي إذاً لأسطورة بروميثوس؟ تصعب الإجابة عن مثل هذا السؤال إلا بطريقةٍ تخمينية. ففي معظم الأحيان تضيع أصول أسطورةٍ ما في ماضٍ غابر سابق جداً لظهور أولى الدلائل المكتوبة، بحيث لا تنقل لنا هذه الأخيرة سوى روايات متأخِّرة نسبياً يكون النص الأسطوري قد خضع فيها تالياً لتغييرات وتحويرات خطيرة. لا يحتاج الأمر إذاً إلى عناء كبير حتى تبدو مسألة الأصول أمراً متعذَّر الحل عملياً. عدا ذلك، ألا تُطْرَح هذه المسألة أحياناً بطريقةٍ خاطئة نظرياً؟ من الخطأ الاعتقاد هنا - كما يحصل عموماً في أساس كل تحوُّل أيديولوجي - وجود نوع من نقطة انطلاق مطلقة، أو معطىً بسيط وبدائي يكون ظهوره المفاجئ المحض معزولاً عن أية "مادَّة فكرية موجودة قبله" (إنغلز). والأساطير اليونانية على أي حال، تؤكِّد بوجهٍ خاص مثل هذا الرأي أو المسلَّمة. فكلما توغلنا في تاريخها تبدو لنا دوماً كأجزاءٍ مكوِّنة متمِّمة لـ"ثقافة"، ترتكز على إرثٍ واسع الغنى والتعقيد.

تأسيساً على ما سبق، تحافظ دراسة الأصول على كل معناها وتصبح مسألةً مشروعة وميسورة: سيتوفَّر لنا أساس متين نرتكز عليه إن نحن أدركنا العلاقة المباشرة والضيقة جداً في الأصل، التي تربط الأسطورة بالممارسة الاجتماعية، وبدقةٍ أكثر بالعمل المنتج. والحال أن هذه الرابطة هي أيضاً هنا شديدة الوضوح؛ فأسطورة بروميثوس هي أسطورة استيلاء بني البشر على النار.

كان استخدام النار في الأعمال المنزلية أولى التقنيات التي أحرزتها البشرية[1] وكان لها أهميةً بالغة جداً. أتاحت النار للبشر طهي الطعام وتنويع أصنافه، حمتهم من البرد ومن الحيوانات المفترسة، وأخيراً أخذت تؤدي دوراً مهماً في صناعة الأدوات. وتضاعفت استخدامات النار تقنياً بوتيرةٍ عجيبة بدءاً مما سمي بـ"الثورة النيوليتية" عندما بدأ الناس بإنتاج مصادرهم الغذائية بأنفسهم (ظهور الزراعة وتربية الماشية) بعد أن اكتفوا إلى ذلك الحين بالموارد الغذائية التي وفرتها لهم الطبيعة. فيما بعد تعلم الحرفيون المهرة رفع درجة حرارة أفرانهم أكثر فأكثر إلى أن حصلوا بفضل ذلك وعلى امتداد آلاف السنين على سلسلةٍ مهمة من الاكتشافات المؤثِّرة: صناعة السيراميك، التعدين، صناعة الزجاج والجبس وإنتاج مختلف الموارد الملوَّنة[2].

هكذا ضمن الإنسان لنفسه مع النار السيطرة على قوةٍ طبيعية جبّارة سيستخدمها من الآن فصاعداً لتغيير الطبيعة جاعلاً من انتصاره الأول أداةً أو وسيلة لانتصارات جديدة!

خُلِّدَ هذا الانتصار المثمر الموغل في القِدَم لدى الشعوب المختلفة بأساطير[3] لا تحصى. في الفلكلور الفرنسي مثلاً نجد حكايات حول طائر مُحْسِنٍ طار إلى الشمس ليأتي بالنار للناس[4]. أما الإغريق فكانوا يعزون عادةً هبة النار للإله بروميثوس الذي - كما يقولون - أحضر لهم شرارةً من الشمس[5] وضعها داخل عصا مفرَّغة.

هذه هي على ما يبدو النواة الأولية لأسطورة بروميثوس. لكن كل شيء يسمح لنا بافتراض تجاوز هذه المعلومة الأولية البسيطة، ولتكتسب الأسطورة فيما بعد غنىً وتعقيداً كبيرين. بالنسبة إلى الإغريق (الذين دخلوا التاريخ تقريباً عندما كان عصر الاكتشافات التي ذكرناها سابقاً قد بدأ ينتهي) صار الانتصار على النار رمزاً لكل

---

(1) استطاع العلماء المتخصصون بـ«عصور ما قبل التاريخ» إثبات أن «إنسان بكين» (إنسان منقرض يرقى إلى العصر البلستوسيني) كان قد عرف استخدام النار.

(2) ظهرت: «فنون النار» هذه وتطوّرت في الجزء الشرقي من حوض البحر الأبيض المتوسط قبل أربعة آلاف سنة من عصرنا؛ أما آخر كسب مهم ـ وهو صهر الحديد ـ فجاء عند نهاية الألف الثانية. تم إيضاح الروابط الوثيقة التي تربط هذه الاكتشافات المختلفة التي تسمح عبر ذلك بإدراك وحدة عملية التطوّر التقني الواسع، «الصعود البرميثوسي» بشكل لافت للنظر من قبل أندريه لوروا ـ غورهان: الحركة والكلمة، المجلد I، ألبان ميشيل 1964، ص245 ـ 249.

(3) المرجع «فريزر»: أساطير حول أصل النار ـ لندن 1930.

(4) المرجع لويس سيشان: أسطورة بروميثوس .P.U.F 1951 ـ ص 6 وما تلاها.

(5) كان الأرجيون يعزون إلى ملكهم الأول فورونيوس اكتشاف النار، وتبعاً لنشيد هوميروس إلى إرميس (البيت 108 وبعده) يعود فضل الاكتشاف إلى هذا الإله.

انتصارات البشر اللاحقة على الطبيعة[1]. بهذا الشكل اكتسبت الأسطورة أبعاداً جديدة: لم تعد مجرَّد حكاية تبحث في "علم الأسباب[2] والأصول"، أو احتفاءً بذكرى شعائرية لتملّك النار، بل تجسيداً وتعبيراً عن النضال المتجدِّد دوماً الذي يبادره البشر ضد الطبيعة للسيطرة عليها، علماً أنه كان مقدّراً لها أن تتجدّد باستمرار، تكيفاً مع التطورات الحديثة للسياق النهائي الذي يشكّل صورتها.

لكن هذه العملية - تطوُّر القوى المنتجة - ليست بسيطة أو خطاً صاعداً بانتظام. لم يكن ممكناً استمرار التقدُّم التقني بعد أن وصل إلى درجةٍ معيّنة إلا عبر التقسيم الاجتماعي للعمل وبتملك أقلية جزءاً من الثروات المُنتجة بفضل عمل أغلبية أفراد المجتمع. ومن الآن فصاعداً أضحى شرط تطور القوى المنتجة رهناً باستغلال الإنسان للإنسان، وانقسام المجتمع إلى طبقات متناحرة. وهكذا بدأ المجتمع البدائي - المشاعي بالتفكك.

بدءاً من هذه المرحلة صارت الأساطير والتقاليد الموروثة عن المجتمع البدائي تأخذ معنى جديداً: استولت الطبقات المتناحرة عليها وعملت جاهدةً لاستغلالها لمصلحتها. وبدأت الطبقات المسيطرة - إحساساً منها بالحاجة لتسويغ وضعها المميَّز - بتأويل الأساطير بما يخدم استمرارية سيطرتها. هنا تغيَّرت طبيعة الميثولوجيا تبعاً لذلك. بهذا الصدد كتب "روجيه غارودي":

"في القبيلة البدائية لم تكن الميثولوجيا سوى تعليق خيالي لكن فوري، على لعبة القوى الطبيعية، كانت قصيدة تلقائية لحرية حركة الفرد. ومع انقسام المجتمع إلى طبقات، اكتسبت الميثولوجيا طابعاً دينياً..."[3].

ينطبق ما تقدّم على أسطورة بروميثوس: في البدء عبّرت هذه الأسطورة عن الكبرياء الجماعي لبني البشر في معركتهم المشتركة ضد الطبيعة فحسب، لكن كان لا بد، ومع مرور الزمن، أن تتغيَّر بعمق منذ أن نتج عن هذا الصراع صراع آخر، وهو صراع الإنسان ضد الإنسان.

(1) يبدو هذا واضحاً، كما سنرى في مأساة «إسخيلوس». انظر أيضاً «كزينفون»: "أشياء جديرة بالذكر IV، 3، 7.

(2) توصف على هذا النحو الأساطير التي تدّعي شرح أصل هذه أو تلك الخاصية من الواقع على طريق «قصص هكذا» لـ«كيبلينغ».

(3) روجيه غارودي: «قواعد الحرية». 1950 ـ ص 35.

هيزيود Hesiode

في ملاحم هوميروس البطولية المشبعة بالفن لا تبرز أسطورة بروميثوس، ربما لأنها شعبية جداً أو لارتباطها بالعمل وحياة العمال، لكنها أخذت مكانها في الروايات المكرّسة لقادة الفتوحات الحربية. كان الشاعر "هيزيود" أول من جمع التراث الأدبي الملحمي، وأعطاه معنىً جديداً، وسكب في ترسانة الشعر الإغريقي بعضاً من الفلكلور الشعبي، لذا ندين له بالرواية الشهيرة لأسطورة بروميثوس.

عاش "هيزيود" في Béotie "بويثيا"[1] في القرن الثامن قبل الميلاد. في ذلك الزمن كان قد اتضح أكثر الفرز الطبقي في المجتمع اليوناني، وأضحى التجمُّع البدائي بمثابة ذكرى، كما تطوَّرت الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج (لاسيما الأرض)، كان التمايز الاجتماعي بموازاة ذلك يزداد خطورة. تكوَّنت أوليغارشية من كبار الملاك راحت تتفاخر ببذخها وجبروتها، في حين كان صغار الملاك يحصلون بصعوبةٍ بالغة من الطبيعة على ما يكفي لسد حاجاتهم الضرورية جداً. ونظراً لأن "هيزيود" كان فلاحاً صغيراً فقد عبَّر مرة إثر مرة عن استياء طبقة الفلاحين. لكن لم تكن الظروف مؤاتية آنئذٍ لانخراط هذه الطبقة في نضال سياسي نشط ضد النبلاء أو كبار ملاكي الأرض. من هنا نشأ تشاؤم "هيزيود" وأخيراً استسلامه للطبقة المهيمنة. كان يعارض بمرارةٍ باسم العدالة أنانية "الكبار" ويتذمّر من جحود الطبيعة، لكنه كان يحض البؤساء مثله، من جانبٍ آخر، على الطاعة والاستسلام للقدر والمصير. لكن لماذا تجري الأمور على هذا النحو، باتجاهٍ واحد؟ لماذا كُتِب على البشر العيش هكذا؟ قصة بروميثوس تحمل الإجابة.

يروي "هيزيود"[2] كيف عاش الجنس البشري في الأزمنة الأولى سعيداً، بلا عمل وبلا مرض ودون أن يحتاج إلى كسب قوت يومه بعرق جبينه. كان ذلك عصر الإله "كرونوس"، "العصر الذهبي". كانت الأرض تنتج بذاتها كل الخيرات الضرورية للحياة، ويتمتع البشر بها سواسية. ثمة هنا بدون شك ذكرى مثالية "للشيوعية البدائية". ويضيف هيزيود قائلاً إن البشر كانوا يعيشون في ذلك الزمن بمعية الآلهة، "إخوتهم الأقوى"، غير أن خطيئة بروميثوس المزدوجة، "ابن الجبار جابيث"، و"حورية البحر كليمين"[3]، قد ألغت هذا الوضع السعيد.

---

(1) *منطقة في اليونان القديمة، شمال «أتيك»، كانت عاصمتها "طيبة" يتضمّن اليوم اسم بويثيا البلد القديم لهذا الاسم وجزءاً من «فوسيديا».*

(2) *المرجع: «نسب الآلهة الوثنية» الأبيات 507 إلى 616؛ «الأعمال والأيام»، الأبيات 43 إلى 105.*

(3) *«أبناء السماء والأرض»، كان «الجبابرة» أشقاء كرونوس والأوقيانيديات.*

خلع "زيوس" والده "كرونوس"[1] عن العرش وحكم العالم. عند ذلك تخيّل بروميثوس "الحاذق" أن بوسعه خداع ملك الآلهة الجديد لحساب البشر: أثناء مأدبةٍ جمعتهما معاً قدم بروميثوس للبشر أفضل قطع اللحم، ولم يبق للآلهة سوى العظام المكسوة بطبقةٍ من الدهن. غير أن زيوس العليم بكل شيء اكتَشف الحيلة، لكنه وافق على هذه القسمة الغادرة التي ـ كما يشرح هيزيود ـ بقيت سائدة منذ ذلك الحين في أضاحي الحيوانات: يحتفظ البشر لأنفسهم باللحم، ويقدّمون الدهن والأحشاء والعظام للآلهة. لكنها جريمة استحقّت العقاب: صادر زيوس النار من البشر.

ذهب بروميثوس "صاحب الأفكار الماكرة" وسرق النار من السماء وأعادها للبشر. إثرها عاقب زيوس الغاضب بروميثوس بصرامة: أوثقوه على عمود في طرف العالم. صار الشهير الأزلي[2]، سارت النار شاهداً من الآن فصاعداً على جبروت زيوس، مثله مثل "الجبابرة" المسجونين تحت الأرض. عوقب البشر أيضاً: أرسلت الآلهة إليهم "باندورا" المرأة الأولى، "حواء" الإغريقية التي شكّلها إيفايستوس الإله الحداد بواسطة التراب والماء، وبناءً على طلب زيوس. حملت هذه المخلوقة المثيرة والشريرة جرةً مميتة، سوّل فضول إبيميثوس[3] له أن يفتحها. احتوت الجرَّة على شتى الشرور التي أثقلت كاهل البشر منذ ذلك الحين: الأمراض، السموم، العواصف والحروب، "سلالة النساء الملعونة، وخاصةً العمل الشاق الذي أُرْغِم الناس على القيام به منذ الآن، في أرضٍ قاحلة مُجْدِبة. وحل "عصر الحديد" محل "العصر الذهبي".

تلك هي الرواية "الهيزيودية" للأسطورة: يُلاحظ تقدير النار فيها بوجهٍ خاص نظراً لدورها المهم في طهي الطعام ـ غذاء الإنسان[4] ـ لكن يجب ألا يحجب الجو الريفي الذي أحاط بالقصة عنا طابعها المتطوِّر غير البدائي. يبدو أولاً أن الأسطورة

---

(1) *«أبناء السماء والأرض»، كان «الجبابرة» أشقاء كرونوس والأوقيانيديات.*

(2) *أسطورة تحرير بروميثوس المرتبطة بسلسلة فتوحات «هرقل»، هي على الأرجح لاحقة لهيزيود: الأبيات 523 ـ 533 المأخوذة من«نسب الآلهة الوثنيين» تدور حول هذا التحرير الذي يعتبر تحريفاً للقصة.*

(3) *شقيق بروميثوس انطلاقاً من علم اشتقاق الكلام عند الإغريق، يعني اسم بروميثوس (المتنبّئ، العارف بالمستقبل). أما اسم أبيميثوس الذي تشكّل على غرار ذلك فيعني (المدرك بعد حين، أو في وقتٍ متأخر) فيجعل منه شخصاً عكس أخيه بطبعه ودوره. وبصرف النظر عن س.ج.جونغ، الذي يرى في الثنائي بروميثوس ـ ايبميثوس ازدواجية أسطورية أصلية في كتابه ("المكّار الإلهي ـ جنيف، 1958) فمن المرجّح أن شخصية ايبميثوس لا تمثّل إلا عنصراً ثانوياً متحدّراً من الأسطورة؛ من جانبٍ آخر فإن ايبميثوس لا يظهر في رواياتٍ عديدة للأسطورة، ولا في تراجيديا «إسخيليوس».*

(4) *قراءة (ج. دوميزيل): «مأدبة الخلود»، باريس 1924، الفصل الرابع.*

قد اختُزلت في معلومات روائية سردية، أي أضحت مستقلة تماماً عن أي عنصر شعائريَ. إنها تعيدنا إلى ماض أصيل لا يستطيع أي سحر أن يعيد له الحياة، ولا يتم استحضارها إلا ابتغاء منفعةٍ مزدوجة: لتأمل لاهوتيٍّ حول أسباب البؤس القائمة، ولتنبيهٍ أخلاقي بخصوص العواقب الوخيمة للزندقة والزهو والتكبُّر. وذلك بما يوافق تماماً الشكل الأدبي للرواية الملحمية التي تبناها هيزيود. وهكذا، بينما ستبقى الأسطورة في أثينا (كما سنرى فيما بعد)، مرتبطة بممارسات شعائرية ظلت نشطة جداً حتى العصر الكلاسيكي، ستجد عند أسخيلوس تعبيراً مأساوياً.

من هنا يمكننا أن نستخلص نتيجةً غريبة، وهي أن رواية هيزيود للأسطورة أكثر تطوراً منها عند إسخيلوس رغم أنها سابقة لها بثلاثة قرون يتأكد هذا الافتراض حين نقارن (مضموني الروايتين): كل شيء يشير إلى أن قصة هيزيود كما العادات الأثينية الأكثر قدماً المتعلقة بشخصية بروميثوس لم تعرف حادثة توزيع اللحم الماكرة، ولا صراع زيوس مع بروميثوس، ولا حتى عقاب هذا الأخير المادي والأخلاقي الذي كانت سرقته سبباً لذلك.

في شرحهم لهذه الاختلافات ذهب بعض البحّاثة إلى حد الافتراض بوجود أسطورتين منفصلتين وشخصين مختلفين: بروميثوس الأيوني ـ الآتيكي[1] (الآثيني) المعلِّم المحسن لـ"فنون النار"، وبروميثوس الفظ، سارق النار المعاقب من قِبَل زيوس. سوف لن نناقش هنا هذه الفرضية "الثنائية"، فهي تواجه بالرفض عموماً وغير معتمَدة. إذاً لماذا هذه "الثنائية"؟ نميل للاقتناع بأن بعض عناصر الرواية الهيزيودية، الغائبة في التقليد الآثيني القديم، لم تكن تنتمي للنواة الأولى للأسطورة، التي احتفظت في "أثينا" بجوهرها الأول، في حين تعرَّضت في "بويثيا" لبعض التحريف.

إن المعطيات التي تقدِّمها لنا الدراسة "الوضعية" للمصادر لا تكون مكتملة إلا عبر تحليل لرواية هيزيود في ضوء المادية التاريخية. تبدو "تحويرات" القصة الخيالية عندئذٍ بمثّابة انعكاس (أيديولوجي) فكري للتطور الاجتماعي: إذا كانت قصة بروميثوس قد اغتنت بعناصر جديدة وطرأ تحوُّل على معناها العام، فذلك لأنها صارت تعبِّر من الآن فصاعداً عن عالم اجتماعي آخذٍ في الانقسام أكثر فأكثر وبشكل عميق مبتعداً، على هذا النحو، عن الشكل البدائي للمجتمع حين ما ولدتْ الأسطورة.

لنأخذ مثلاً أسطورة "باندورا"[2]، القصة المستمدّة من طقس شعائري رافق المجتمعات الزراعية القديمة في العصر الحجري الأخير ـ صناعة الفخار. في تلك

(1) الآتيك: شبه جزيرة اليونان، تقع بين خليج «اجينيا» وبحر «ايجيه» باستثناء ضواحي «أثينيا».
(2) (ج ـ ثومسون): دراسات في المجتمع الإغريقي القديم، المجلد 2، ص48 ـ 49.

المجتمعات كان تقسيم العمل ضعيف التطور، وأدت النساء في الغالب دوراً اقتصادياً كبيراً جداً. فربّات الاقتصاد المنزلي هن اللواتي دفعن بالإنسانية للانتقال من مرحلة جمع الغذاء إلى مرحلة الإنتاج الزراعي؛ وهن أيضاً من صنعن الجرار من الصلصال المشوي في النار، لحفظ الطعام. لا يكمن الطابع الثوري لهذه التقنية الجديدة فقط في الإسهام الحاسم الذي قدّمته الآلات الجديدة المصنّعة مع التطوّر الاقتصادي الزراعي، بل يكمن أيضاً في حداثة طريقة التصنيع نفسها . التحويل الكيميائي[1] للمواد انطلاقاً من مقادير محسوبة . لكن هذه العملية الكيميائية بقيت غامضة في أذهان هاتيك النسوة اللائي نجحن بها تجريبياً: كيف أمكن تحويل الصلصال إلى مادة صلبة تتمتع بتكوين جديد دائم. لم يُفْهم هذا التحوُّل النوعي إلا كظاهرة سحرية. حتى في عيون تلك الصانعات لم تكن الجرَّة تبدو إطلاقاً كشيء مصنوع: كانت كائناً حياً موزّعاً لثمار الأرض، النبع الأنثوي للحياة والخصب. وهكذا أيضاً كانت "باندورا" الإلهة الأم المخلوقة من الصلصال والماء من قبل إله النار[2].

ندرك هنا الرابط بين أسطورتي باندورا وبروميثوس القائم قبل مرحلة سابقة جداً لقصة هيزيود. لكن لاحقاً ومع اتساع تقسيم العمل وظهور الملكية الخاصة وزوال نظام الأمومة (نظام الأسرة القائم على سلطة الأم)، لم تعد صناعة الخزف نشاطاً بيتياً خاصاً بالنساء، بل أصبح عملاً فنياً أوكِل إلى الرجال[3]. بذلك نشأت علاقات إنتاج جديدة أصبحت النساء بموجبها تابعات اجتماعياً واقتصادياً.

هنا أعيد تأويل الأسطورة القديمة: فبما أن المرأة كانت مضطهدة كان لا بد وأن تظهر ساخطة، وعلى هذا الأساس جعلوها مصدر جميع الشرور. فأصبحت ربة الأمومة القديمة باندورا في الرواية الهيزيودية، تلك المرأة حاملة الجرَّة التي تحوي جميع المصائب. بذلك فقدت الأسطورة روابطها الأصلية مع العمل الإنتاجي (صنع الخزفيات)؛ وتبدَّلت في آن معاً طبيعة العلاقة التي تجمع الأسطورتين شكلاً وأخذت طابعاً تندُّرياً. فلم يعُد بروميثوس خالق باندورا، بل خالق فرصة صنعها من خلال الجريمة التي ارتكبها؛ وهيفا يستوس (إله آخر للنار) هو الذي سيشكّل لاحقاً هذه المخلوقة المشؤومة[4].

---

(1) *(غوردون تشايلد): «ولادة الحضارة» ــ جنيف، 1964 ــ ص87.*

(2) *يبدو أن الطابع المحسن الذي كانت تملكه هذه الإلهة هو في الأصل مؤكّد في اسمها (طبقاً للاشتقاق: «التي تعطي كل شيء»).*

(3) *تحدد هذا التغيُّر بتطورٍ تقني فاصل: اختراع دولاب الخزّاف. (راجع: غوردن تشايلد، العمل المذكور سابقاً).*

(4) *اعتُمِدَت الرواية القديمة التي تعزو خلق المرأة الأولى إلى بروميثوس في التقليد الآتيكي، الذي يبدو هنا أيضاً أقل تحريفاً من التقليد البيوثي (المرجع: ل. سيشان، العمل المذكور ص103).*

الأمر واضح إذاً: فقد وصلت الأسطورة إلى هيزيود في شكل محرّف إلى درجةٍ عميقة بحيث ضاعت معالم المعنى الأولي مع تطور العلاقات الاجْتماعية لاحقاً.

تؤدي تحليلات أخرى إلى نتائج مماثلة: نتج عن خصومة پروميثوس مع ملك الآلهة تراتبيةً سيادية ما كان يمكن ظهورها في المعتقدات الدينية البدائية جداً. فهذه التراتبية لم تتطوَّر إلا مع بروز الامتيازات الطبقية، وما ينجم عنها من صراعات اجتماعية حادة في المجتمعات الإنسانية[1].

أصلاً لم يكن زيوس يمثّل سوى القوة الطبيعية صانعة المطر والرعد، لكنه فيما بعد بسط سيادته على الآلهة الآخرين وأرغمهم على الاعتراف به بعد صراعاتٍ مريرة طبعاً. من هنا نشأت هذه النزاعات الإلهية التي تشكّل المادة الرئيسية لرواية هيزيود. وضمن هذا الإطار برزت خصومة زيوس وپروميثوس. تجلّت الفروق الاجتماعية في العالم السماوي، ووجد العنف انعكاساً له في مجتمع الآلهة.

في الوقت ذاته بدأت تتحوَّل العلاقات بين البشر والآلهة. لم يكن الناس الأوائل يعرفون سوى الأرواح أو القوى الخفيَّة التي حاولوا السيطرة عليها بوساطة السحر وليس بالصلوات والأضاحي.

فهذه الأخيرة (أي الأضاحي) لم تظهر إلا بعد أن أصبح الطوطم[2] الأول إلهاً. كائناً سامياً غيوراً ومسيطراً. لذا وجُبَت استمالته بتقديم القرابين[3].

صار من الضروري تبرير هذه الممارسة الدينية الجديدة. على هذا الأساس نشأت أسطورة هيزيود حول الأضاحي. فقد اعتُبر پروميثوس باكتشافه النار وتعليمه البشر طهي اللحوم واضعاً الأضاحي والقرابين أو مؤسساً لها. غير أنه كان يجب شرح ما هو أهم من تقديم الأضاحي. أي التناقض القائم بين البشر والآلهة، علاقة خضوع البشر الجديدة للآلهة التي كانت الأضحية علامتها. موضوعياً، كان هذا التباعد بين البشر والآلهة انعكاساً للتناقضات التي أخذت تتطوّر في المجتمع الإنساني وتمزّقه. إلا أنه في ذلك الحين لم تكن هذه العلاقة مفهومة بشكلها الموضوعي. كان العالم الرباني انعكاساً خيالياً للواقع الاجتماعي. فالعقوبة إلهية والظلم الذي يقع على الناس بسببها صار يبدو جزاءً عادلاً. إن ظاهرة الانقلاب "الأيديولوجي" الناجمة عن الحركة الواقعية التاريخية هي المحدَّدة بالضبط لحالة الاستلاب "الديني".

---

(1) قراءة س. هانشولين: أصول الدين ــ المطبوعات الاجتماعية، 1955، ص116-121.

(2) الطَوْطَم (حيوان يعتبر ذا صلة خاصة بفردٍ أو بقبيلة فيتّخذ بذلك رمزاً ــ وثَنٌ يمثّل هذا الحيوان).

(3) المرجع: ج. ثومسون «دراسات في المجتمع الإغريقي القديم»، المجلد الأول: The Prehistoric Aegean ــ لندن، 1954 ص49ــ 51.

هنا نشأت قيمة شرح مسبِّبات الأسطورة والقيمة التعليمية للرواية بوجه عام: يظهر الاهتمام جلياً بالأسطورة من أجل تقديم تحليل مقنع يشرح للمضطهدين سبب بؤسهم من أجل أن يقبلوه كقدر محتوم ومشروع. هُزِمَ بطل البشرية[1] بالقوة وأحبطَ حيلَه بذكاءٍ ملك الآلهة المعصوم من الخطأ. أما البَشر فقدرهم أن يتحمّلوا دائماً ثقل هذه الهزيمة. ومن هنا نشأ وضعهم المحزن ونشأ كدح الفلاح وعذاباته مقابل أجر هزيل.

هذه هيَ سلطة زيوس: لا يقوى أحد على الإفلات منها، حتى بالحيلة؛ برميثوس مثال شاهد على ذلك. ويأخذ الدرس أهميةً أكثر شمولية أيضاً. إذ يقول هيزيود: "مجنون حقاً من يقاوم من هو أقوى منه. على كل فردٍ معرفة حدوده الخاصة، التزام الحذر في كل شيء والرضى بالقسمة المقدَّرة له. من الخطر والمخالِف للقوانين الطبيعية أن نعلّل أنفسنا بآمال وطموحات كبيرةٍ جداً، فهذا يعني منافسة الآلهة على هذا النحو يمكن تلخيص عبرة الحكاية بما يلي: الطابع القمعي المميِّز لشتى الطبقات المستغلّة.■

(1) يبدو أن المحتوى الإيجابي لأسطورة بروميثوس أصلاً لا يزال يبرز في تضاعيف رواية هيزيود. من هنا سبب التشوش الذي يظهر في تقديمه صورة بروميثوس: يوصف أحياناً بـ«الشجاع»، («نَسَب الآلهة» 565، «الأعمال والأيام»، بيت 50) أو «المحسن»، («نَسَب الآلهة»، بيت 614). ويبدو أن الكاتب احتفظ في قرارة نفسه بتقدير لبطل الانتصار الأول الكبير للبشر على الطبيعة. لكن المهم في الرواية الهيزيودية هو أن إحسان بروميثوس سببه الانتقام الكارثي المهلك للبشر الذي هيّأ أسبابه بروميثوس.

لكن ألوهية زيوس قاسية عديمة الرحمة، والشاعر يشتكي منها. لكن قوة زيوس بنظر هيزيود تسوّغ أساس سلطته: زيوس إله قدير، ويُفترَض أن يكون قانونه عادلاً؛ وإذا اضطهَدَ وعاقَبَ بقسوة، فذلك استحقاقٌ أكيد له مسوّغاته.

اليهود والموسيقى

بقلم الموسيقار ريشارد فاغنر

ترجمة
د. نوفل نيُوف

قبل مدّة قصيرة أثيرت في "المجلة الموسيقيّة الجديدة"(*) قضيّة "الذوق الفني اليهودي"، وسرعان ما نشبت الخلافات بهذا الصدد.

فقد أسفر الدفاع عن الذوق الفني اليهودي والتشكيك به عن نقاش ساخن. ويبدو لي شخصياً أنه ينبغي الانتباه في هذا النقاش وبالدرجة الأولى إلى مسألةٍ مبدئية مهمة يؤسفنا أنّها قوبلت حتى الآن إمّا بصمتٍ من جانب النقد، أو نوقشت بحرارة وانفعال مفرط.

على أنَّ مهمَّة النّقد في هذه الحالة كان يمكن أن تكون نبيلة على نحو خاصٍّ، لأنه دون الانحطاط إلى مناقشة ما اختلقه النقد نفسه، ودون الإساءة بذلك إلى جوهره بالذات، كان على النقد أن يكتفي بالتعامل مع الوقائع الأكيدة والظاهرة بوضوح.

(*) «*Neue Zeitschrift Fur Musik*».

وبين الوقائع العالية القيمة التي تهمُّنا في هذه القضية هناك قبل كلّ شيءٍ النفور الداخلي العميق من كلِّ ما هو يهوديّ، وهو نفورٌ نعرفه جميعاً، ويميّز الشعب بأسره، ويظهر جليّاً على الدّوام.

إننا نرغب هنا بتفسير هذا النُّفور العميق من جانب الشعب إزاء اليهود وحدهم في الفنّ، وفي الموسيقى حصراً. وسنغضُّ الطرف عن مجالَي الدين والسياسة. فاليهود، من الناحية الدينية، أعداء ألدّاء منذ القدم، بل وغير جديرين حتّى بالكُرْه... أمّا في السياسة الصرف فإننا، وإنْ كنّا لا نتصادم معهم، مستعدُّون دائماً لتمكينهم من إقامة مملكةٍ جديدة في القدس. ويبقى لنا أنْ نعرب عن شديد أسفنا لكون الذّوق روتشيلد رفض بحذقٍ كبير شرفَ أنْ يكون ملِكاً لليهود، وفضّل أن يصبح "يهوديَّ الملوك".

ولكنْ حين غدت السياسة عندنا ملكاً للمجتمع خُيِّل للمثاليِّين أنّ وضْعَ اليهود القانونيّ المميز يستدرُّ العدالة الإنسانية. وأيّد هذه النظرة بالذات ما ظهر لدينا أنفسنا من طموحٍ إلى التحرر الاجتماعيّ. وهنا تحديداً ينبغي علينا أن نبحث عن أصل كفاحنا في سبيل تحرير اليهود، إذْ ظللنا في هذا السياق نكافح على الدوام في سبيل مبدأ مجرّد، في سبيل فكرة، وليس في سبيل تحرير اليهود كشيء ملموس. ويعود سبب ذلك إلى أنّ ليبراليّتنا برمّتها لم تتكشّف إلا عن لعبةِ عقل قصير النّظر، لأننا شرعنا بتحرير شعبٍ لا نعرفه، وبطبيعة الحال نتحاشى أيَّ علاقّة معه. وعلى النحو نفسه تماماً فإنّ حماستنا في الذَّود عن مساواة اليهود لم تكن تنبع إلاّ من صبوتنا المثالية العامة، وليس من الشعور بالعطف على اليهود إطلاقاً.

ومهما قيل من كلام حميد، عن عدالةِ ضرورة مساواة اليهود فإنّنا، بعد احتكاكنا المباشر بهم، لم نتخلّصْ من الشعور إزاءهم بأصدق أنواع النُّفور.

وفي هذا النفور الغريزي من اليهود نصطدم بمسألةٍ لابدَّ من توضيحها، نظراً لأنّه يتعيَّن علينا أن نُفضي بنا إلى هدفنا.

ولا مناص من الإشارة إلى أنّ الانطباع السلبيَّ المنفِّر الذي يخلّفه اليهود فينا يفوق بطبيعته وعمقِ قوّته سعينا الواعي للتخلص من هذا المزاج غيرِ الإنسانيِّ

النّزعة. ولا نفعل إلاّ أنْ نخدع أنفسنا /وبوعي كامل في هذه الحالة/ عندما نستسلم لسورة شهامة، وعبثاً نودُّ أن نُقنع أنفسنا والآخرين بأنَّ ذلك الشعور الطبيعيّ الذي يستدعيه اليهود فينا يجب أن يتميَّز بقدرٍ خاصٍّ من الإنسانية والأخلاق.

ويبدو أننا شرعنا نصل في المدة الأخيرة إلى اقتناع عاقل بأنّ الأحرى بنا هو أن نحرِّر أنفسنا من ضغط هذا الخداع الذاتيّ، وأن نتفحَّص برويَّةٍ كاملة موضوع "عطفنا" القسريّ.

فعندما سنقوم متعقِّلين، خلافاً لضلالاتنا العاطفيّة، بتكوين مفهوم يحدّد كيف يجب أن تكون مواقفنا من اليهود وكيف هي الآن، سوف نستغرب إذ نرى أنّنا إبَّان كفاحنا من أجل منحهم المساواة كنّا معلّقين في الهواء على نحوٍ يثير الشفقة، وكنّا نقاتل الغيوم ببسالة.

أمّا المجال الرّائع البعيد عن مثاليِّينا المتهوِّدين، مجالُ الواقع الفعليّ، فقد استلفت أنظار أولئك الذين كانت تسلِّيهم قفزاتنا الهوائيّة المضحكة، ولكنّها لم تكن تسلِّيهم بالقدر الذي يمنعهم من التخلّي لنا ولو عن جزءٍ منه مكافأةً لنا على بهلوانيَّتنا المثاليّة.

على هذا النحو تماماً، وكما لو بشكل عرضيّ كامل، أصبح "دائنُ الملوك" ملكَ الدائنين، ولا تبدو وساطات هذا الملك لتحقّيق المساواة لليهود إلاّ جهوداً ساذجة في نظرنا، ما دام الأمر الأكثر إنصافاً وإلحاحاً الآن هو أنّ علينا نحن أنْ نطالب بمساواتنا مع اليهود.

وتشهد وقائع العالم اليوم على أنّ اليهود أكثرُ من متساوين في الحقوق. إنّهم يسيطرون وسيستمرُّون في السيطرة ما دام للمال قوّة تعجز إزاءها جميع طموحاتنا وأفعالنا.

ولا يتطلّب توضيحاً كونُ بني إسرائيل قد توفّروا على هذه القوّة القاهرة نتيجةَ الويلات التاريخية والفظاظة الوحشية التي ميّزت الحكام المسيحيين الجرمانيِّين[1].

وبخصوص تأثير اليهود على الفنون الجميلة تجدر الإشارة، قبل كل شيء، إلى أنّ الفنّ المعاصر بلغ في تطوّره درجةً من الكمال جعلت مواصلة تطويره متعذّرة إلاّ بعد إرساء أسس جديدة له.

وقد استغلَّ اليهود هذا الظرف من أجل تزعُّم النّقد الفني وأَخْذِ زمام الفنّ بأيديهم. فلنتوقّفْ عند هذه النقطة بمزيد من الاهتمام.

إنّ كلّ ما حصل عليه أقوياء وأغنياء روما والعصور الوسطى من جهد قدّمه لهم الإنسان المستعبَد الذي كان يكابد أنواع العوز والويلات، كلُّ ذلك حوّله اليهود في أيّامنا إلى أموال. حقاً، فمَنْ يستطيع أنْ يرى على الأوراق الماليّة البادية البراءة أنّها مجبولةٌ بدماء عددٍ لا يُحصى من العبيد؟

وكلُّ ما حقّقه أبطال الفنّ بجهودٍ لا حصرَ لها التهمتْ طاقتهم بل وحياتهم نفسها خلال صراعهم ضدّ قوى الظّلام المعادية للفنّ على امتداد أَلْفَي سنةٍ بائسة، كلُّ ذلك تحوّل في أيدي اليهود إلى موضوعِ اتّجارٍ بالأعمال الفنّيّة. فمَن سيرى في ملامحِ تناغم الأعمال الفنية أنها وليدةُ جهودٍ شاقّةٍ ومقدّسة بذلَتْها العبقريّات على امتدادَ أَلفَيْن من السنين؟ أمّا كونُ الفنّ الجديد كلّه قد اتّخذ سمةً يهوديّة فمسألةٌ شديدة الوضوح للعيان، جليّةٌ للشُّعور بحيث لا تتطلّب برهاناً. لذا فنحن في غِنىً عن الذّهاب بعيداً، ولا حاجةَ بنا للتعمُّق في تاريخ الفنّ طلباً للبرهان على واقعة بيّنة.

يكفينا أنّنا توقفنا حيارى أمام حتميّة ضرورة تحرير الفنّ من تأثير اليهود الطّاغي. إنّنا بحاجةٍ إلى قوّة لن نجدها إذا ما توقّفنا عند دراسة الظاهرة نفسِها والاكتفاءِ بتعريفها نظريّاً.

ولبلوغ هذه الغاية خيرٌ لنا أن نستطلع مزاجنا ومشاعرنا العفويّة.

إنّ السبب الحقيقيّ لنفورنا من اليهود سنجده في ذلك الشعور العتيد الذي يُنَفِّرنا منهم، وقد آن لنا أن نعترف به صراحةً. إذ ذاك نعرف، أخيراً، ضد من سنناضل. فقبل ذلك لن يكون بوسعنا أن نُمَنّي أنفسنا بأنّنا سنحرّر الميدان من العفريت المعادي لنا، المرابطِ تحت ستارِ ظلمةٍ أمينة، كتيمة، قُمنا نحن، الإنسانيِّين الطّيّبين، بإلقائها عليه لنخفّف من بشاعة مظهره.

إنَّ اليهوديَّ الذي له ربٌّ واحد، وهو ربٌّ له وحدَه، يتبدى لأبصارنا في الحياة اليومية بمظهره الخارجيِّ قبل كلّ شيء. وهذا المظهر المميَّز سِمةٌ لا تنفصل عن اليهوديِّ أيّاً كان الشعب الأوروبيُّ الذي يعيش بين ظهرانيه، وهو يمثّل ملامح غريبةً وكريهة في نظر جميع الأوروبيِّين. إنَّنا تلقائيّاً لا نرغب في أن يكون ثمّة شيء مشترك بيننا وبين من له هذا المظهر الذي كان يجب أن يُعَدَّ حتى اليوم مصيبة بالنسبة لليهود. إلاَّ أنّنا نراهم اليوم سعداءَ بهذه المصيبة. وتدلُّ نجاحات اليهود على أنّ صفاتهم الفارقة تلك كما لو أنّها ميزات.

وبصرف النظر عن ذلك التأثير الأخلاقيّ الذي تمارسه علينا الطبيعة بلعبةٍ كريهة بحدِّ ذاتها، يجب علينا أن نلفت الانتباه في هذه القضية إلى ذلك المظهر الخارجي اليهودي الذي لا يمكن أبداً أن يكون موضوعاً للفن التشكيليِّ الصرف. وحين يرغبون في الفنّ برسم شخصيّة اليهوديّ نجدهم يستقون الصور من عالَم الخيال، وبحكمةٍ يخلعون عليها النُبْل أو يجرِّدونها تماماً من كلّ ما يميّز المظهر اليهوديّ في الحياة العادية.

لن يتصدَّر اليهوديُّ خشبة المسرح أبداً. وما الاستثناءات بعددها وسِماتها إلاّ إثباتاً للقاعدة.

فنحن لا نستطيع أن نتصوَّر يهوديّاً يمثّل دور شخصيةٍ إغريقيَّة أو معاصرةٍ في مشهدٍ دراميّ، وإلاّ بلغت المفارقة حدّ الإضحاك في العرض[2]. وهذا فائق الأهميَّة، إذْ إنَّ الإنسان الذي لا نَعُدّ مظهره صالحاً لإيصال الجميل، يَفرِض علينا أن نَعُدَّه بشكل عامّ غيرَ صالح لأن نُجسِّد جوهره فنياً.

غيرَ أنّ معالجة قضيةِ تأثير اليهود على الموسيقى تتطلب الالتفات أساساً إلى لغة اليهود، وإلى الانطباع الذي يخلّفه لدينا الكلام اليهوديّ.

إنّ اليهود يتكلّمون لغة الأمة التي يعيشون بين أبنائها، ولكنهم يتكلّمونها كأجانب.

ونحن لا ننوي الانشغال بدراسة هذه الظاهرة، ولكنّنا لا نستطيع ألا نلقي بمسؤولية ذلك على الحضارة المسيحية التي فرضت على اليهود عزلة قسرية، مثلما لا

نتّهم اليهود بعواقب الظاهرة نفسِها. ليس علينا إلاّ أن نُضيء الصِّفة الجماليَّة لهذه الظاهرة ونجلوها.

ولابدّ قبل كل شيء من أن نأخذ بعين الاعتبار كونَ اليهوديّ الذي تعلَّم الكلام بجميع اللغات الأوروبية، ولكنه لم يتقنها كلغاتٍ أمٍّ، ظلَّ محروماً نهائياً من أيٍّ قدرة على التعبير بتلك اللغات بكامل الاستقلالية والخصوصية الفردية. فاللُّغة ليست مسألةَ فردٍ واحد، بل هي نتاج جماعةٍ تاريخية، ولا يستطيع الإسهام في إبداع تلك الجماعة إلاّ من نشأ وترعرع فيها.

واليهود يقفون منبوذين خارج الجماعة التاريخية لتلك الشعوب التي يعيشون وسطها. إنّهم وحيدون بديانتهم القومية، وحيدون كقبيلةٍ معدومةِ الأرضية، منعها القدر من التطور داخل نفسها إلى حدٍّ أنّه حتّى لغتها الخاصة لم تصلِ إلينا إلاّ كلغةٍ ميّتة.

وإلى اليوم كان الإبداع بلغةٍ غريبة متعذّراً حتى على أنانيّة ضيقة تعبِّر عن نفسها في شكل قبيح من الكلام اليهودي، وأنانية مضحكة وقادرة على إيقاظ أي شعور إلا شعوراً العطف على المتكلم.

ويقتضي الإنصاف أن نفترض أنَّ اليهود في أمورهم اليهوديّة المحضة، وفي الحياة العائليّة يُعربون حتماً عن مشاعرَ إنسانيةٍ غيريَّة، إلاّ أنّنا لا نستطيع أخْذَ ذلك بعين الاعتبار، نظراً لأنَّنا مضطرون أن نستمع إلى اليهود الذين يخاطبوننا نحن بالذات في الحياة والفن.

إنّ خصائص الكلام اليهوديّ، المشارَ إليها أعلاه، تجعل اليهوديّ - كما نرى - عاجزاً عن التعبير بالقول الفنيّ عن أفكاره ومشاعره. وينعكس عجزه هذا على نحو صارخ حين يتطلب الموقف التعبيرَ عن انفعال رفيع... إنّنا نتكلم عن الغناء، فالغناءُ كلامٌ انفعاليٌّ إلى درجةِ التوهج. والموسيقى هي لغة التوهج. وبوسع اليهودي أن يبلغ نوعاً معيّناً من التوهج المضحك في تأثيره، وليس التوهج الرائع الحميم، وعندئذٍ لا يُطاق إجمالاً، بصرف النظر عن الغناء. إنّ كل ما في مظهر اليهودي وكلامه من

صفاتٍ تعافها أنفسنا إلى أقصى حدٍّ، يؤثّر علينا في غناء اليهوديّ تأثيراً مُنَفِّراً تماماً، أللّهم إلاَّ عندما نتوقَّف لدقيقة عند الجوانب المضحكة في هذه الظَّاهرة.

لذلك، فبدهيٌّ أن يكون عجز اليهود الطَّبيعيُّ عن مكابدة الإلهام محسوساً بقوَّةٍ قصوى في الغناء بوصفه التَّعبير الأكثرَ حياةً وصدقاً عن حالات الرُّوح.

ولعلَّه ينبغي الافتراض بأنَّ اليهود قادرون أيضاً على تعاطي الفنون الأخرى، إنْ لم يكونوا قادرين على الغناء؟

إلاَّ أنَّ موهبة التَّأمُّل العاقلة لم تكن يوماً كبيرة لدى اليهود بالقدر الذي يجعل بيئتهم تتكشَّف عن فنَّانين عظماء. ومنذ أقدم العصور كان اهتمامهم موجَّهاً دائماً إلى أمور ذاتِ مضمون عمليّ أكثرَ ملموسيَّةً من الجمال والمضمون الرُّوحيّ لظواهر العالَم الواقعيّ غيرِ المادِّيَّة.

إنَّنا لا نعرف حتَّى الآن معماريَّاً يهوديَّاً واحداً أو نحَّاتاً يهوديَّاً...

ونترك لأهل الخبرة والاختصاص أن يحكموا على ما يصنعه الرَّسَّام اليهوديُّ في مجال الرَّسم. ولكنْ يبدو أنَّ الرَّسَّامين اليهود يحتلُّون في الفنِّ الإبداعيِّ المكانة نفسها التي يحتلُّها أحدث الموسيقيِّين اليهود في الموسيقى.

وأيَّاً كانتِ الغرابة فلا بُدَّ من الإقرار بأنَّ اليهود المميَّزين بانعدام الموهبة تماماً في مجال التعبير عن كيانهم، سواءٌ في الكلام أو الغناء، قد هيمنوا على الذُّوق الاجتماعيّ وعلى قيادته في الموسيقى أكثرِ أنواع الفنّ الحديث انتشاراً.

فلنتفحَّص إذنْ، قبل كلّ شيء، كيفَ أُتيح لليهوديّ أن يصبح النَّاطقَ باسم الموسيقى.

لقد حدث في تاريخ تطوُّرنا الاجتماعيّ منعطف أدَّى إلى اعترافٍ شامل برفع المال إلى مرتبةِ المبدأ الرائد. ومذ ذاك فإنَّ اليهود الذين كانت ممارسةُ الرِّبا مهنةً وحيدة لديهم تضمن لهم أرباحاً هائلة دون بذل جهد مكافئ مُنِحوا حقَّ أن يكونوا الأوائل في مجتمع على ذلك القَدْر من الجشع إلى المال، ولاسيَّما وأنَّ اليهود أنفسَهم جاؤوا بهذا الحقِّ معهم.

لقد تبيَّن أنَّ التَّعليم المعاصر، المتيسِّر للطَّبقات الغنيَّة وحدها، متاح لليهود بالدَّرجة الأولى، وبذلك تحوَّل التَّعليم على نحو مُهين إلى موضوع للتَّرف.

ومنذ تلك اللَّحظة تنفتح أبواب حياتنا الاجتماعيّة أمام اليهوديِّ المتعلِّم، ويتعيَّن علينا أن نأخذه بعين الاعتبار خلافاً لليهوديِّ غير المتعلّم. وقد بذل اليهوديُّ المتعلِّم جهوداً خارقة للتَّخلُّص من الملامح البارزة الّتي يتَّصف بها أبناء جلدته. بل كان في كثير من الحالات يُقرُّ بأنَّ من الحكمة اعتناقَ المسيحيّة لغايةٍ واحدة هي التَّخلُّص من آثار أصله برمَّتِها. غير أنَّ هذا المسعى لم يُعْطِه أبداً إمكانيَّةً كاملة للوصول إلى النَّتائج المرجوَّة. ولم يكن يؤدِّي به إلاَّ إلى البقاء في عزلةٍ تامَّة جعلته إنساناً عديمَ القلب، الأمرُ الذي كان يرغمنا على التَّخلِّي حتَّى عن تعاطفنا السَّابق مع المصير المأساويّ لقومه. وعوضاً عن العلاقة الّتي تعَمَّدَ قطْعَها مع أبناء قومه لم يستطعِ اليهوديّ كَسْب علاقةٍ أخرى أكثرَ رفعةً مع المجتمع الّذي كان يريد الارتقاء بنفسه إلى مستواه. إذْ حتَّى اليهوديّ المتعلِّم كانت علاقته تنحصر بمَنْ هو محتاج إلى ماله.

إلاَّ أنَّ المال لم يكن يوماً بقادر تماماً على أن يُقيم بين النَّاس علاقةً ناجحة. لذلك يكون اليهوديُّ غريباً ولا مبالياً في مجتمع عَصِيٍّ على فهمه أبَداً. فهو لا يشعر بأيِّ تعاطفٍ مع ميول ذلك المجتمع وتطلُّعاته، ولا يعنيه تاريخه وتطوُّره. وقد رأينا المفكِّرين اليهود في هذا الوضع بالضَّبط، إذ إنَّ المفكِّر اليهوديَّ شاعر ينظر إلى الوراء، في حين أنَّ الشَّاعر الحقيقيَّ نبيٌّ يقرأ المستقبل. غير أنَّ هذا الإبداع التَّنبؤيَّ متعذِّر إلاَّ بوجود أعمق أنواع التَّعاطف المفعَم بالصِّدق، التَّعاطف مع قوَّةِ الجماعة، القوَّة العظيمة الّتي يحسُّ بها الشّاعر دون وعي. ولَمَّا كان اليهوديُّ منبوذاً من هذه الجماعة الطَّبيعيَّة بسبب أصْلِه ومنقطعاً عن العيش مع قومه، فإنَّه، مهما كان ذكيَّاً، لا يستطيع إلاَّ أن ينظر إلى ثقافته كلِّها بوصفها مجرَّد ترَفٍ، لأنَّه في نهاية المطاف لا يعرف ماذا يفعل بها. وقد أصبحتِ الفنون الجميلة جزءاً من هذا التَّعليم العالي. ولاسيَّما الموسيقى التي من السَّهل تعلُّمها دائماً خلافاً للفنون الأخرى.

فالموسيقى، وحتَّى الموسيقى المنفصلة عن الفنون الأخرى، بلغتْ أسمى درجات القدرة التَّعبيريَّة بفضل جهود أعظم العباقرة.

ولكنّها، بالمقارنة مع تلك الفنون، ليست قادرة على التَّعبير أحياناً إلاّ عمّا هو تافه ومبتذَل.

إنّ ما أراد اليهوديُّ المتعلِّم، المطِّلع على الفنّ، أن يعبِّر عنه في محاولاته لخلق أعمال فنِّيَّة، كان من المتعذّر أن يكون إلاّ تافهاً ومبتذلاً، لأنّ الفنَّ نفسه كان بالنِّسبة له مجرّد مادَّةٍ للتَّرف.

ثمّ إنَّ المزاج الّذي يُلهم اليهوديَّ في فنّه مزاجٌ يقع خارج الفنّ، إذْ إنَّ اليهوديَّ لا مبالٍ بمضمون الأعمال الفنِّيَّة، ولم يعد يعنيه شيء إلاَّ الشَّكل.

فاليهوديُّ لا يهمُّه ماذا يقول في العمل الفنِّيّ، وتبقى لديه قضيَّة هي كيف يقول، وهذه القضيَّة، في رأيه، هي الوحيدة الجديرة باهتمامه.

إلاَّ أنَّه ما مِن فنٍّ غير الموسيقى يفتح هذا الفضاء الواسع للإبداع خارج صورٍ محدَّدة ويكون بذلك عديم المضمون تماماً.

لقد عبَّر عظماء العباقرة بفنهم عن كلِّ ما كان بالإمكان التَّعبير عنه في الموسيقى، بوصفها فنَّاً منعزلاً، واستنفذوه.

لم يبق بعدهم إلاَّ التَّقليد. ولكنْ يمكن أن يكون التَّقليد ناجحاً وصائباً كما تفعل الببغاوات في تقليدها كلامَ البشر، إلاَّ أنَّ التَّقليد في الفنّ عاجزٌ عن التَّعبير وعديمُ الحسّ، شأنه شأن تقليد تلك الطُّيور التَّهريجيَّة.

ذلك ما يمكن أن يقال بخصوص التَّقليد، وبما هو جدير بالقرود من محاكاةٍ لأساليب الإبداع الموسيقيّ على أيدي يهودنا "صُنَّاع الموسيقى" الَّذين ظلُّوا أوفياء لقومهم، بل تسعى جاهدة للبقاء أيضاً عند اليهوديّ المتعلِّم، أيَّاً كانت محاولته للخلاص منها.

تلك هي قسمة اليهوديّ المتعلِّم البائسة، وقد تكوَّنت أيضاً بفعل خصوصيَّات وضعِه الاجتماعيّ نفسها.

وأيّاً كانت إلهامات خيالنا الإبداعيّ عفويَّة ومجرَّدة فإنَّها تظلُّ أبداً ذات صلة بالأرض الطَّبيعيَّة وبروح الشَّعب الَّذي تنتمي إليه تلك الإلهامات على الدّوام.

إنّ الشّاعر الحقيقيّ، أيّاً كان نوع الفنّ الذي يبدع فيه، يجد دائماً محرِّضاتٍ وبواعثَ فنّيَّةً لإبداعه في حياة شعبه الطبيعية التي يلاحظها ويدرسها بكامل الحبّ. فأين لليهوديّ المتعلم أن يجد هذا الشعب؟ أيستعيض عنه بمجتمع يؤدي هو فيه دور مبدع للأعمال الفنّيَّة؟ حتّى ولو افترضنا أنّ للفنّان اليهوديّ أيّ نوع من الصِّلات مع هذا المجتمع، فإنَّ ذلك ليس صلة بالشَّعب، بل هو فرع منه بعيد عن الجذع المعافى. ولكنَّ هذه الصِّلة خالية من الحبّ خُلُوّاً يتجلّى لليهوديّ بألم إذا ما دقّق النَّظر في هذا المجتمع، وعندئذ ليس المجتمع بالذات هو وحده الذي يصبح بالنِّسبة له غريباً وغامضاً، بل وسيواجهه المجتمع هنا بنفور لا إراديٍّ مهين في جلائه، فيدرك عندئذ أنَّ جميع حسابات الفئات الأغنى في المجتمع وإمكانيَّاتها عاجزةٌ عن تدمير هذا النُّفور أو إضعافه. ولَّما كان مصدوراً صدّاً جارحاً للغاية عن مشاركة الشَّعب حياتهُ، وعاجزاً في جميع الأحوال عن فهم روح هذا الشَّعب، يرى اليهوديُّ المتعلِّم نفسه من جديد مشدوداً إلى جذور قومه حيث ما من شكٍّ في وجود قَدْرٍ أكبرَ من التَّفاهم على الأقلّ. ويكون عليه، شاء أم أبى، أن يمتح من هذا النَّبع، غير أنَّ النَّبع قد نضب، لأنَّ حياة شعبه فقدت مضمونها التّاريخيّ. إنَّ اليهود الَّذين لم يكن لديهم فنُّهم، لم يكن لديهم كذلك حياة ذات مضمون فنّيٍّ أبداً. لذلك لم يكن حتّى الفنّان الثّاقب النَّظر بقادر على أن يستخلص من تلك الحياة إلاّ شكلاً للأعمال الفنية. وليس أمام الموسيقار اليهوديّ إلاّ أن يتعبَّد يَهْوَهْ خاشعاً، بوصفه التَّعبير الموسيقيّ الوحيد عن شعبه. إنَّ الصَّومعة هي المصدر الوحيد الذي يستطيع اليهوديُّ أن يستقي منه مواضيع شعبيَّة يفهمها.

فإذا ما رغبنا بأنْ نتصوَّر هذه العبادة الموسيقيَّة فائقةَ النُبل والسُّموّ في صفائها الأوَّل، كان أحرى بنا أن نعي أنَّ هذا الصَّفاء وصل إلينا عكِراً أبشعَ ما يكون العَكَر. إذْ إنَّ قوى اليهود الحياتيَّة الدّاخليَّة لم تعرف على امتداد آلاف السِّنين أيَّ نموٍّ متواصل، وإنَّما تجمَّد كلُّ شيء في مضمونٍ واحد وشكل واحد، شأن اليهوديَّة إجمالاً.

وهذا الشّكل الّذي لا ينعشه تجدُّد المضمون أبداً يغدو بالياً. ولّما كانت المشاعر البائدة الميّتة هي مضمونه كان الشّكلُ عديمَ المعنى.

أثمَّةَ مَنْ لم يقتنع بذلك وهو يستمع إلى الأناشيد الدّينيّة في أيّ صومعة؟ وهل هناك مَنْ لم يتملّكه أبشع شعور ممزوج بالرعبِ والرّغبةِ بالضّحك لدى سماع تلك الحشرجات الّتي تشوّش الشّعورَ والعقل، ذلك الأنين، تلك الثّرثرة؟ ما مِن رسمٍ كاريكاتوريٍ يستطيع أن يصوّر بمزيدٍ من القبح ما ينشدونه هنا بصرامةٍ ساذجةٍ ولكنّها تامّة.

ويلاحَظ مؤخّراً سعيٌ حثيث إلى الإصلاح يحاول أن يعيد إلى الإنشاد صفاءه القديم، إلاّ أنّ كلّ ما يمكن القيام به من جانب خيرة المثقفين اليهود في هذا الاتّجاه سيكون عقيماً. إذ أنّ إصلاحاتهم لن تصل بجذورها إلى جماهير الشّعب. ولذلك لن يتمكّن المثقّف اليهوديُّ أبداً من أن يجد في شعبه ينبوعاً للفنّ الإبداعيّ. إنّ الشّعب يبحث عمّا يمكن أن يعيش به، عمّا هو حقيقيٌّ بالنّسبة له، وليس عن صورة الشيء أو عن شيءٍ تمّ إصلاحه.... وما ذلك الشّيء الحقيقيُّ بالنّسبة لليهود إلاّ ماضيهم المشوّه.

إنّ هذا السّعي باتّجاه المنابع الشّعبيّة، سواءٌ من قِبل الفنّان اليهوديّ أو أيّ فنّان آخر، يكون محسوساً وظاهراً بوصفه ضرورة لا واعية. فالانطباعات الّتي تكوّنت بالقرب من هذه الينابيع أقوى من آرائه بالفنون المعاصرة، وتنعكس في جميع مؤلّفاته. هذه الألحان والإيقاعات البائسة في أناشيد الصوامع تسيطر على الخيال الموسيقيّ لدى الموسيقار اليهوديّ، تماماً كما كانت الغنائيّةُ المباشرة في أغنيتنا الشّعبيّة ورسمُ إيقاعها والرّقص الشّعبيُّ قوّة خلاّقة في إبداع ممثّلي موسيقانا وغنائنا الفنّيّ.

لذلك فإنّ قدرة المثقّف اليهوديّ على الاستيعاب الموسيقيّ تعجز عن فهم كثير ممّا في دائرة غنائنا الشّعبيّ التّأمّليّ الواسعة. إنّه لا يفهم إلاّ ما يخيّل إليه خطأً أنّه متشابه مع الخصوصيّات الموسيقيّة اليهوديّة. ولكنْ لو حاول اليهوديُّ تفهُّم أسمى إبداعنا الفنّيّ لكان عليه أن يدرك أنّه ما من شيء في فنّنا يشبه أدنى شبهٍ الطّبيعة

الموسيقيَّة اليهوديَّة، ولَجَرَّده ذلك مرَّةً وإلى الأبد من الجرأة على المشاركة في إبداعنا الفنِّيّ.

إلاَّ أنَّ اليهوديَّ - من حيث وضعه - بعيدٌ عن التَّعمُّق جدِّيَّاً في فنّنا إمَّا عَمْداً/ خوفاً من أن يعرف مكانته الحقيقيَّة بيننا/ وإمَّا لا إراديَّاً/ لأنَّه رغم ذلك عاجز عن فهمنا/، فهو يُنصت بسطحيَّةٍ إلى إبداعنا وينابيعه الحيَّة. ونتيجةً لذلك الموقف السَّطحيِّ من الموضوع توصَّل إلى استنتاجاتٍ طائشة أوْهَمَتْه بهذا التَّشابه الخارجيِّ الّذي يراه أحد غيره. وعلى هذا الأساس فإنَّ السِّمات الخارجيَّة العرضيَّة، سواءٌ في الظَّواهر أو في حياتنا عموماً أو في فنّنا، تبدو لليهوديِّ جوهريَّة. وحين يجعل من هذه السِّمات أساساً لإبداعه الفنِّيِّ يتَّخذ ذلك الإبداعُ طابعاً مشوَّهاً وغريباً وسمجاً. أمَّا المؤلَّفات الموسيقيَّة اليهوديَّة فيتساوى تأثيرها فينا مع تأثير قصائد غوته مترجمةً إلى لهجةٍ يهوديَّة ضيِّقة.

وكما تختلط في لهجةٍ يهوديَّة ضيِّقة كلماتٌ وتعابيرُ تفتقر افتقاراً مذهلاً إلى القدرة التَّعبيريَّة، كذلك تتضافر في إبداع الموسيقار اليهوديِّ أشكالُ وخصوصيَّاتُ أسلوبِ جميع الأزمنة وجميعِ الموسيقيِّين، فنجد في تجميعها ذاك وفي الفوضى المتعدِّدةِ الألوان أصداءَ جميعِ المدارس.

ومن الواضح أنَّ المسألة في هذه المؤلَّفات لا تنحصر كلُّها في المضمون ولا في المادَّة الَّتي تستحقُّ الكلام عنها، بل تكمن في طريقة التَّعبير نفسها تحديداً.

فما الذي يمكن أن يكون طيِّباً في هذه الثَّرثرة إلاَّ كونُها فقط تستدعي في كلِّ لحظة جديدةٍ استثارةً جديدة للانتباه بتغيُّر تعابيرها العديمة المعنى؟

إلاَّ أنَّ الإلهام الحقيقيَّ، التَّوهُّج الحقيقيَّ، حين يتجسَّد يجد تعبيره من تلقاء ذاته.

فاليهوديُّ، كما قلنا، محروم من التَّوهُّج الحقيقيِّ، ذلك التَّوهُّج الذي يحرِّضه من تلقاء نفسه على الإبداع الفنِّيِّ. على أنَّه ما من طُمأنينةٍ هناك حيث ينعدم التَّوهُّج. فما الطُّمأنينة الحقيقيَّة النَّبيلة إلاَّ التَّوهُّج وقد هدأه نكران الذَّات حين لا تسبق الطُّمأنينةُ التَّوهُّجَ ليس ثمَّة إلاَّ الخمول. أمَّا نقيض هذا الخمول فهو القلق الشَّائك

الذي نتلمسُّه في المؤلَّفات اليهوديَّة من أوَّلها إلى آخرها، باستثناء الحالات التي يتراجع فيها ذلك القلق أمام خمول عديم الرُّوح والإحساس.

ولتوضيح كلّ ما قلناه أعلاه نتوقَّف عند مؤلَّفات موسيقار يهوديّ واحد أنعمت عليه الطَّبيعة بموهبةٍ مميَّزة قَلَّ مَنْ نَعِمَ بها قبله. إنَّ جميع ما رأيناه، خلال دراستنا لنفورنا من كلّ ما هو يهوديٌّ، وجميعَ تناقضات هذا الكائن، كلَّ عجزه عن الانخراط في حياتنا وفنِّنا اللَّذين قُدِّرَ على اليهوديِّ أن يعيش خارجهما حتَّى رغم سعيه إلى العمل الخلاَّق، كلُّ ذلك يتعاظم إلى درجةِ نزاعٍ مأساوي كاملٍ في شخصيَّة وحياة وفنِّ فيليكس مِندلسون ـ بارتولدي. لقد أثبت لنا أنَّ بوسع اليهوديِّ أن يتمتَّع بأغنى موهبةٍ مميَّزة، وأن يتمتَّع بثقافةٍ مرهفة متناسقة تبلغ الكمال، وبأرقِّ شعور بالشَّرف، ومع ذلك وبصرف النَّظر عن جميع هذه الميزات، فإنَّه ليس قادراً على أن يخلق فينا ذلك الانطباع الَّذي يسحر الروح والقلب، الانطباع الَّذي ننتظره من الفنِّ والَّذي كنَّا نكابده دائماً ما إنْ يتوجَّه إلينا أيٌّ من ممثِّلي فنِّنا ليتكلَّم معنا.

ولنترك لبعض من النُّقَّاد، الذين ربَّما توصَّلوا إلى استنتاج مماثل، إمكانيَّة أن يشرحوا بالتفصيل هذه الصِّفة الأكيدة في مؤلَّفات مِندلسون، أمَّا نحن فنفترض أنَّه يكفينا انطباعنا العامّ المتولِّد عن مؤلَّفاته. والحقيقة هي أنَّه لم يكن في مقدورنا أن نُحِسَّ أنَّنا مفتونون بأيٍّ من مؤلَّفات هذا الموسيقار إلاّ عندما تقدِّم لخيالنا تسليات كتلك الَّتي يحبُّها خيالنا في العادة حبَّه توحيدَ وضفْرَ أرقِّ الأشكال الموسيقيَّة البالغة النُّعومة والتَّصنُّع الشَّبيهة بالمؤثِّرات الضَّوئيَّة المتبدِّلة في المِشكال. إلاَّ أنَّنا لم نكابد شيئاً حين كان مطلوباً من صور مِندلسون الموسيقيَّة أن تحرِّك فينا أعمق مشاعر القلب البشريِّ وأقواها[3]. ومِندلسون نفسه يشعر بتلك الحدود الَّتي تنتهي عندها قدرته الإبداعيَّة الخلاَّقة. فحين يكون عليه، كما في الأوراتوريو(*)، أن يرتقي إلى الدّراما، لا يستطيع مِندلسون تجنُّب اللُّجوء إلى شكل من التَّعبير سبقه إليه الموسيقار الَّذي اختاره قدوةً له وكان ذلك التَّعبير سِمَتَه الفرديَّة الخاصَّة. ومِندلسون نفسه يشعر بتلك الحدود الَّتي تنتهي عندها قدرته الإبداعيَّة المنتجة.

(*) Oratorio مقطوعة موسيقيَّة دينيَّة وليس فيها تمثيل. (المترجم).

وفي الوقت ذاته ينبغي أن نتنبه إلى أنَّ مِندلسون اتَّخذ لنفسه قدوة من الأسلوب الموسيقيّ لأستاذنا القديم باخ، فاستخدم أشكاله ليعوِّض بها عن لغته المفتقرة إلى القدرة التَّعبيريَّة.

لقد تشكَّل أسلوب باخ الموسيقيّ في مرحلة من تاريخ موسيقانا كانت خلالها اللُّغة الموسيقيَّة الشاملة ما تزال في بداية طموحها لبلوغ مزيدٍ من الفرديَّة. إلاَّ أنَّ التقاليد الموسيقية القديمة كانت في إبداع باخ ما تزال بعدُ على قَدْر من الحضور الحيِّ والصَّرامة الشَّكليَّة والحذلقة بحيث أنّ العنصر الإنسانيَّ، الفرديَّ، كان في أوَّل تفتُّحه لدى باخ، وذلك بفضل ما تميَّزت به عبقريَّته من قوَّةٍ عظيمة.

إنَّ لغة باخ تنتمي إلى لغة موتسارت، وأخيراً إلى لغة بيتهوفن، مثلما ينتمي أبو الهول المصريّ إلى تمثال الإنسان الهيلينيّ، أي مثلما يطلع أبو الهول بوجهه البشريّ من جسدٍ مازال حيوانيّاً، يطلع رأس باخ بوجهه البشريّ النَّبيل من باروكة(*) التَّقاليد القديمة.

إنَّ الفوضى الغامضة العديمة المعنى في الذَّوق الموسيقيّ المُنفلِت هذه الأيَّام تتمثَّل في كوننا نُنصت في وقتٍ واحد إلى لغةِ باخ وبيتهوفن ونتحدَّث عنهما وكأنَّهما لا يختلفان إلاَّ بأشكال الإبداع وبالفرديَّة، دون أن نلحظ الفرق الثقافيَّ التَّاريخي الفعليّ بينهما. ومن السهل فَهْمُ سببِ ذلك، إذ إنَّ لغة بيتهوفن لا يمكن أن يتكلَّمها إلاَّ إنسانٌ مخلصٌ صادق، لأنَّها لغة إنسان موسيقيٍّ كامل.

فبحكم طموحه الطَّاغي للعثور على موسيقى مطلَقة، سبر أغوارها وملأها إلى أقصى الحدود، بيَّن لنا بيتهوفن طريق إخصاب جميع الفنون بوساطة الموسيقى، بوصف ذلك الطَّريق هو التَّوسيع النَّاجح الوحيد لمجالها. أمَّا لغة باخ فيسهل على الموسيقار البارع أن يقلِّدها حتى ولو دون أن يقلِّد باخ نفسَه. ويعود ذلك إلى أنَّ في إبداع باخ عناصرَ شكليَّة تفوق المضمون الفرديَّ الَّذي لم يكن له الصَّدارة في زمنه. إذ لم تكن تتشكَّل في تلك المرحلة إلاَّ طرق التَّعبير الموسيقيّ بِمَعزل عن مضمونها.

(*) الباروكة هي الشعر المستعار.

أمَّا جهود مِندلسون الإبداعيَّة الرَّامية إلى جعل الأفكار الغامضة التَّافهة تجد تعبيراً ليس شائقاً فقط بل وصاعقاً للعقل، فقد كانت فعَّالة في التَّمهيد للانحلال والتعسُّف في أسلوبنا الموسيقيّ.

فبينما كان بيتهوفن، بوصفه الأخيرَ في سلسلة أبطالنا الموسيقيِّين الحقيقيِّين، يسعى برغبةٍ عظيمة وقوَّةٍ خارقة للوصول إلى أكمل تعبير عن مضمون عصيٍّ على التَّعبير بوساطة شكل مرن بارز المعالم تميَّزت به صوره الموسيقيّة، كان مِندلسون يكتفي بأن يبثَّ في مؤلَّفاته هذه الصورة الناجزة لتكون ظلاً سائباً، غريبَ الشكل، لا يتأثَّر ببريقه الهيوليّ إلاّ خيالُنا العنيد؛ أمَّا الطُّموح الإنسانيّ المحض، الطُّموح الدَّاخلي المتوهِّج إلى التأمُّل الفنّي، فلا يكاد يضيئه الأمل بالتَّحقق إلاّ قليلاً. ولا يكشف مِندلسون نفسَه أمامنا على نحو ذاتيٍّ لنرى فرديَّته المرهَفة التي تدرك عجزها عن مقارعة المستحيل إلاّ عندما يتملَّكه شعورٌ خانق بهذا العجز، على ما يبدو، ويُرغمه على التَّعبير عن إذعان رقيق وحزين. وهذه هي، كما سبق أن قلنا، السِّمة المأساوية في شخصيَّة مِندلسون. على أنَّنا لو أردنا أن نخلع عطفنا على الشَّخصيَّة المحضة في مجال الفنّ لما تجرأنا أن نُنكر هذا العطف على مِندلسون، على الرُّغم من أنَّ هذه المأساويَّة كانت ـ في الأرجح ـ لصيقةً به، ولكنَّها لم تكن لديه شعوراً مضنياً وضَّاءً.

ولكن باستثناء مِندلسون لا يستطيع أيُّ موسيقار يهوديٍّ آخر أن يبعث فينا ولو عطفاً من هذا النَّوع. فثمَّة في أيَّامنا موسيقار يهوديٌّ(*) ذائع الصِّيت، واسعُ الشُّهرة، قدَّم مؤلَّفاته لا بهدفِ ترسيخ الفوضى في مفاهيمنا الموسيقيَّة بقدر ما هو بهدف استغلال تلك الفوضى.

لقد علَّموا جمهور الأوبِّرا المعاصرة لدينا على امتداد زمن طويل، وخطوةً إثر خطوة، أن يكفَّ عن مَطالبه الَّتي كان ينبغي طرحُها ليس علىً المؤلَّفات الدّراميَّة الفنِّيَّة فقط، بل وعلى مؤلَّفات الذَّوق الحسن إجمالاً.

(*) المقصود هو مايربير. «الناشر».

إنَّ مقاعد التَّسلية في هذه القاعات لا تمتلئ أساساً إلاَّ بجزء من الطَّبقة الوسطى التي يعتبر الملل سبباً وحيداً لشتَّى أنواع نواياها. غير أنَّ مرض الملل لا يُداوَى بالمُتع الفنيَّة، لأنَّه لا يمكن تبديدُه عمداً، وكلُّ ما في الإمكان هو التَّعتيم عليه بشكل آخر من الملل. على أنَّ ذلك الموسيقار الأوبِّرالي الشَّهير جعل من الانشغال بهذا التَّعتيم مهمَّته الفنيَّة في الحياة. ويبدو أنَّ من النَّافل تماماً استعراضُ تلك الأساليب التي استخدمها لبلوغ أهدافه الأهمّ. ويكفي أنَّه، كما تشهد نجاحاته، كان يُتقِن الخداع إتقاناً تامَّاً. حقاً، أليس بالخداع قدَّم لمستمعيه[4] المَلولين اللَّهجة الضَّيِّقة المعروفة جيِّداً ومنذ زمن قديم على أنَّها التَّعبير الدَّارج والمُغوي عن تلك الابتذالات التي كثيراً ما طالعتْنا جَهاراً في شكلها الطَّبيعيّ غير الجذَّاب؟ ولقد اهتمَّ أيضاً باستخدام إمكانيَّات الهزَّات الدّراميّة والكوارث الحسِّيَّة، وهو ما ينتظره المَلولون بفارغ الصَّبر.

فإذا ما تَمَعَنَّا في أسباب نجاحه لن نجد ثمَّة ما يثير العجب إزاء كونه يبلغ غاياته بسهولة. فبلوغه الغايةَ هنا أمر واضح ومفهوم لمن يدقِّق في الأسباب التي جعلت كلَّ شيءٍ متاحاً له في هذه الظُّروف. حتَّى إنَّ هذا الموسيقار المخادع يستمرئ الخداع فيخدع نفسه، وربَّما متعمِّداً أيضاً، مثلما يخدع مستمعيه المَلولين. نحن نصدِّق مخلصين أنَّه يرغب في خلق أعمال فنِّيَّة، وهو يعرف في الوقت عينه أنَّه عاجز عن ذلك. وللخلاص من هذا النِّزاع البغيض بين الرَّغبة والعمل يكتب أوبِّراتٍ لباريس ويوافق بسهولة على عرضها في جميع المدن الأخرى.

وهذه في الوقت الحاضر أضمن طريقة لإقامة مجدٍ لنفسه دون أن يكون فنَّاناً. وتحت ضغط هذا الخداع الذَّاتيّ، وهو ضغط ينبغي ألاَّ يكون سهلاً تماماً، يتبدَّى لنا هذا الموسيقار في مظهر مأساويٍّ أيضاً. ولكنَّ مأساة الشُّعور الشخصيّ في اهتمامه المريض تتحوَّل إلى تراجيكوميديا. لكأنَّ هذا الموسيقار الشَّهير يقدِّم في مجال الموسيقى تلك الملامح المضحكة حقّاً التي لا تستدعي الشفقة، وتميِّز اليهود عامَّة.

وهكذا، بعد مناقشة الظَّواهر السَّالفة التي يفترض بها أن تجعل نفورنا المؤسَّس والمسوَّغ والرَّاسخ أيضاً تجاه اليهود مفهوماً، يمكننا أن نشير إلى هذه الظواهر بوصفها أعراضاً لانحطاط المرحلة الموسيقية التي نعيشها.

فلو أنَّ هذين الموسيقارين اليهوديِّين[5] أوصلا موسيقانا حقّاً إلى قمّة الازدهار لتعيَّن علينا الإقرار بأنّنا تخلّفنا، وأنَّ تخلُّفنا كامن في عجزنا العضويّ عن الإبداع الفنّيّ. فهل الأمر كذلك؟ بالعكس، إنَّ ما في زماننا من غنىً فرديٍّ موسيقيٍّ صِرْفٍ يبدو متعاظماً أكثر ممَّا هو متناقض بالمقارنة مع العهود الماضية.

إنّ العجز كامن أيضاً في روح فنّنا السَّاعي إلى حياةٍ أخرى، فنّيَّة محضة هيهات أن تكون متوافرة له الآن. ويتّضح هذا العجز في النشاط الفنّي لدى مِندلسون، الموسيقار الذي يتمتّع بموهبة من نوع خاص. أمّا تُرّهات الموسيقار الآخر /ماير بير. النّاشر/ فتشهد بشكل ملموس على تبعيَّة مجتمعنا الموسيقيَّة، وعلى افتقاره لطموحاتٍ فنّيَّة حقيقيَّة.

تلك أهَمُّ النّقاط التي يجب أن تجتذب انتباه مَنْ يُثمّن الفنَّ. ويجب علينا أن نتدارسها وأن نسأل أنفسنا بشأنها بغية تكوين مفهومٍ واضح عنها. إنَّ من يخاف هذا العمل، من ينصرف عن هذا البحث ولا يشعر بضرورته، إنَّما يُبعِد عن نفسه فرصةً عاقلة للخروج من قوقعة الحياد القائمة على عادةٍ قديمة فارغة جامدة، وينتمي إلى "الموسيقى اليهوديَّة".

لم يكن بوسع اليهود فيما مضى أن يحيطوا بهذا الفنِّ قبل أن تدفعهم الحاجة إلى اكتشاف وإثبات ما للموسيقى من قدرةٍ حياتيَّة سلبيَّة داخليَّة.

وطالما كانت الموسيقى، كفنٍّ مميَّز، تنطوي على قدرة حياتيَّة، عضويّة فعليَّة، حتَّى في حياة موزارت وبيتهوفن ضمناً، لم يكن ثمَّة أيُّ موسيقار يهوديّ، وكان متعذّراً تماماً على ذلك العنصر الغريب كلّيّاً عن هذا الجسم أن يشارك في تنمية حياته. وعندما أصبح الموت الدَّاخليُّ للجسم أكيداً، عندئذ فقط تمكَّن مَنْ كان خارجه من السَّيطرة عليه، لا لشيءٍ إلاّ لإفنائه. أجل، لقد تفسَّخ جسمنا الموسيقيّ، فَمَنْ ذا الذي يستطيع وهو يرى تفسُّخه أن يقول إنَّه ما يزال حيّاً؟

سبق أن قلنا إنَّ اليهود لم يعطوا فنّاناً حقيقيّاً واحداً. إلاَّ أنّه لابدَّ من التّذكير بهنريش هايني. فحينما كان يبدع بيننا كلٌّ من غوته وشيلر لم يكن ثمَّة أيُّ يهوديٍّ آخر. أمَّا حين انقلب الشّعر عندنا كَذِباً، حين لم يبق لدينا أيُّ شاعر حقيقيّ، فإنَّ

مهمَّة هذا الشَّاعر اليهوديّ /هايني . الناشر/ القويّ الموهبة الشِّعريَّة تمثّلت في الكشف بسخريةٍ ساحرة عن هذا الكذب، عن هذا الذُّبول العديم القرار، عن النِّفاق الجزويتيّ في فنّنا الذي كان يحاول عبثاً إضفاء شكل الشِّعر على نفسه. كان هايني يجلد أبناء قومه الموسيقيِّين اليهود بلا رحمةٍ جزاءَ إصرارهم السَّافر على أن يصبحوا فنَّانين، فما كان لخدعةٍ أن تصمد أمامه. لقد كان يطارده بلا كللٍ عفريتٌ لا يرحم هو عفريت النَّفي لكلِّ ما بدا له سلبيَّاً عبر جميع أوهام الخداع الذاتيّ المعاصر، حتى بلغ الأمر به شخصيَّاً أن كذب على نفسه بأنّه شاعر. لهذا أصبح له كذبه المنظوم الذي لحَّنه موسيقيُّونا. لقد كان هايني ضمير اليهود مثلما أنَّ اليهود هم الضَّمير الوسخ لحضارتنا المعاصرة.

ويتعيَّن علينا أيضاً أن نذكر يهوديَّاً آخر قدَّم نفسه عندنا بصفته أديباً. لقد غادر عزلته اليهوديَّة وقصدنا طلباً للنجاة فلم يحظ بها، وأصبح عليه أن يعي أنَّه لن ينالها إلاَّ بنجاتنا، أي في صدق الإنسان، فأنْ يصبح اليهوديُّ إنساناً بيننا يعني، قبل كلِّ شيء، أن يكفَّ عن كونه يهوديَّاً. وذلك ما فعله بيرنيه. لقد علَّمنا بيرنيه أنَّ هذه النجاة متعذِّرة في الرَّفاه والتَّرف البارد اللاَّمبالي، ولكنَّها . كما هي بالنِّسبة لنا . تتطلَّب جهوداً مضنية وعوزاً وخوفاً وفيضاً من المصائب والآلام.

إنَّنا نقول لليهود: قِفوا دون خجلٍ على الطَّريق الصَّحيح، لأنَّ تدمير الذَّات ينقذكم! عندئذٍ سنكون متَّفقين، وبمعنىً ما، لا فرق بيننا! ولتتذكَّروا أنَّ ذلك هو الشيء الوحيد الذي يمكن أن ينجِّيكم من اللَّعنة التي تصِمكم، لأنَّ نجاة "اليهوديِّ التَّائه"[6] /AHASVERUS/ في هلاكه.

الهوامش:

[1] في القرن التاسع عشر لم يكن معروفاً بعد التاريخ الحقيقي لمن يسمون باليهود الذين لم يكن لشيء أو لأحد غيرهم ضلع "بمصائبهم الأبدية".

[2] بوسعنا أن نقول الكثير عن أدوار الممثلين اليهود انطلاقاً من الخبرة التي تراكمت في المدة الأخيرة. إنهم لم يكتفوا باحتلال الخشبة بل يبدو وكأنهم تمكنوا من سرقة الصور الفنية من مؤلفها.

ما من "نموذج" يهودي يكتفي بالسعي لتمثيل مخلوقات شكسبير أو شيلر، بل ويحاول أن يستعيض عنها بتعبيراته الخاصة المنحازة. ويخلف ذلك انطباعاً بأن الشخصية اليهودية فقدت وجه الإنسان الحقيقي واستعاضت عنه بوجه يهودي ديماغوجي. إن تزييف فننا، ولا سيما الفن الدرامي، وصل حد خديعة فظة جعلت الناس لا يتحدثون حتى عن شكسبير إلا من وجهة نظر صلاحية مسرحياته شرطياً للعرض. /الناشر الألماني/.

[3] سنتحدث فيما بعد عن المدرسة اليهودية الجديدة التي تأسست بسبب هذه الصفة في موسيقى مندلسون وكأنما لتسويغ هذه الغرابة /حاشية فاغنر/.

[4] إن من لاحظ ما تبديه الطائفة اليهودية من شرود وقح ولا مبالاة وهي تستمع إلى موسيقى الصلاة في الصومعة يستطيع أن يفهم لماذا لا يشعر موسيقار الأوبرا اليهودي بأنه مهان عندما يصطدم بهذا الموقف نفسه من قبل الجمهور المسرحي إزاء مؤلفاته، ثم لا يكل من متابعة عمله أمام ذلك الجمهور، لأنه جمهور يجب أن يبدو له هنا، رغم ذلك، أكثر حشمة مما في معبده. /حاشية فاغنر/.

[5] يلفت النظر أيضاً كون الموسيقيين اليهود الآخرين، بل المثقفين اليهود عامة، يمثلون هاجساً إلى حد ما لكلا الملحنين الشهيرين. فأنصار مندلسون يرون في ذلك الموسيقار الأوبرالي الممتاز شيئاً شنيعاً. وبفضل إحساسهم الرقيق بالشرف يشعرون بمدى إساءته القوية لليهود، ولذلك فإن حكمهم عليه لا رحمة فيه.

وبالعكس، فإن حزب الموسيقار الأوبرالي أكثر حذراً في حكمه على مندلسون، وينصت بحذر، على الأرجح، أكثر مما بنفور إلى السعادة التي بلغها في عالم الموسيقى الأعلى شأناً. أما الفريق الثالث، اليهود الذين يؤلفون الموسيقى فيبدو أنهم مهتمون بتفادي الفضيحة والاستمرار،

دون تعرية الذات، في التأليف الموسيقي دون صخب زائد. ومع ذلك فإن النجاحات الأكيدة التي حققها الموسيقار الأوبرالي تبدو لهم جديرة بالاهتمام، إذ يجب أن يكون فيها قيمة ما، حتى وإن كان يمكن عدم تأييد كل شيء فيها وتقديمه على أنه "ذو شأن". حقاً إن اليهود على قدر من الدهاء يجعلهم يعرفون حقيقة الوضع الذي هم فيه.

[6] "اليهودي التائه" أسطورة أدبية شعبية تصف اليهودي الذي سخر من السيد المسيح وهو في طريقه إلى الصليب، فقضى الله عليه أن يبقى تائهاً هائماً في الأرض إلى يوم الدين. وقد تناول هذه الأسطورة أدباء كثيرون بينهم غوته وشيلر والرومانسيون الألمان عموماً. /المترجم/.■

ثقافات أمريكا القديمة

ترجمة
عياد عيد

مع ظهور الأوروبيين في القارة الأمريكية كان سكانها الأصليون قد قطعوا طريقاً طويلة من التطور التاريخي.

قدم الإنسان إلى أمريكا من آسيا الشمالية الشرقية عبر مضيق البيرينغ قبل 15 إلى 20 ألف عام. كانوا أقواماً صغيرة رُحّلاً من الصيادين، تبعوا الوحوش المتقهقرة نحو الشمال بسبب من تغير المناخ. حدثت، في وقت لاحق، وبعد أن اختفى جسر البيرينغ كما يفترض بعض الباحثين كما قامت، اتصالات عرضية عبر المحيط الهادئ أيضاً.

انتسب سكان القارة الأمريكية الأوائل من حيث مستوى تطور الثقافة إلى عصر الميزوليت[1]. تعود أبكر الآثار الدالة على وجودهم في القارة الأمريكية إلى الحقبة الممتدة بين الألفين الثاني عشر والعاشر قبل الميلاد (أراضي المكسيك وكولومبيا وفنزويلا وغواتيمالا وساحل البيرو وتشيلي الجنوبية). انتشر السكان الأقدمون تدريجياً في مناطق أخرى أيضاً (الهندوراس وكوستا ريكا والإكوادور وغيرها). في الألف السابع قبل الميلاد، وبسبب من ارتفاع حرارة الطقس، وتغير المجموعات النباتية والحيوانية المميزة لذلك العصر تراجع دور الصيد، وانتقل قاطنو أمريكا إلى

(1) الفترة الانتقالية من العصر الحجري القديم «باليوليت» إلى العصر الحجري الجديد «نيوليت» (المترجم).

الجمع والالتقاط، ثم إلى الزراعة مع حلول الألف الخامس ق.م، ثم بدأت صناعة الفخار نحو منتصف الألف الثالث ق.م، ونشأت التجمعات السكنية الدائمة المعتمدة على الزراعة.

برز على مساحة أمريكا اللاتينية مع حلول هذه المدّة عدة مناطق تاريخية جغرافية: ما بين الأمريكيتين، وما تسمى الوسيطة،و حول الكاريبية، ومنطقة السهول والجبال الأمريكية الجنوبية والمنطقة الأنديّة. حدث التطور في الأولى والأخيرة نتيجة الحضارات القديمة، أما في المناطق الأخرى فقطنت قبائل ذات اقتصاد متخصص بالصيد والزراعة المبكرة مختلط مع بقايا حقبة الجمع والالتقاط. الجدير بالذكر هو أن تطور شعوب أمريكا القديمة الاجتماعي والاقتصادي والثقافي كان مستقلاً، ولم تتكلل بالنجاح محاولات بعض الباحثين ربط «السبب الأول» في التقدم الثقافي لهذه الشعوب بالقادمين من العالم القديم.

ما بين الأمريكيتين (الميسوأمريكا)

مرت الحدود الشمالية لمنطقة ما بين الأمريكيتين على امتداد القسم الشمالي للمكسيك المعاصرة، أما الحدود الجنوبية فشملت غواتيمالا وبيليسّه وقسماً من الهندوراس والسلفادور وكوستاريكا. سكنت هذه المنطقة (وفاقاً للمؤشرات الإنثروبولوجية واللغوية) مجموعات إثنية مختلفة، حققت كل منها في حقبة معينة كليةً ثقافية كبيرة، مانحة بذلك طابعاً مميزاً للمنطقة التي قطنتها.

يمكننا، بغض النظر عن هذا، الحديث عن وجود تقاليد ثقافية موحدة في منطقة ما بين الأمريكيتين، تتجلى في وحدة الملامح الأساسية الثقافية.

يقسم عادة تاريخ ما بين الأمريكيتين، استناداً إلى تصنيف المادة الأثرية، إلى ثلاث مراحل أساسية: ما قبل الكلاسيكية (من القرن العشرين ق.م حتى القرن الأول) والكلاسيكية (من القرن الأول الميلادي حتى القرن التاسع) وما بعد الكلاسيكية (من القرن التاسع حتى القرن السادس عشر).

بدأت منذ القرن الخامس عشر وحتى القرن الثاني عشر قبل الميلاد عملية فرز طبقي نشط بين القبائل القاطنة في ما بين الأمريكيتين. وينبغي البحث عن أسباب هذا الفرز في تطور الزراعة الشديد والتبادل ما بين القبائل. ويظهر أن أول من خطا على طريق التطور الطبقي هم الأولميك على ساحل خليج المكسيك، وقاطنو أواخاكا، وبعدهم بمدة وجيزة سكان وادي ميخيكو، ومركز منطقة غواتيمالا الجبلية وساحل السلفادور. وتبدو العلامات الثقافية المميزة لهذه المرحلة، خلافاً لسابقاتها، ظهور العمارة الضخمة، والنحت، والعبادة الوليدة للأعمدة الحجرية المشيدة خلال فواصل زمنية معينة، وزراعة الكاكاو، ووضع التقويم والكتابة الهيروغليفية، وبناء مجمع

راسخ من الرموز والأنماط الدينية التشكيلية، التي صارت في ما بعد ترسانة الدين والفن، وظهور طقس اللعب بالكرة مع الأضاحي الإنسانية، واستخدام الكاوتشوك في الطقوس، وظهور الورق، والمجتمعات الحربية «المحاربون ـ النسور» و«المحاربون ـ النمور الأمريكيون»، وغيرهما. وتعود إلى ذلك الوقت كذلك الصلات الثقافية الحيوية بين منطقة ما بين الأمريكيتين والمنطقة الأنديَّة.

تتسم المرحلة اللاحقة (من القرن الأول الميلادي وحتى التاسع) بظهور دول العبودية المبكرة وتطورها، مع ما تكوّن فيها من علاقات طبقية. وقد شكلت زراعة القطع والحرق[1] (في مناطق الزراعة المروية) وزراعة الأشجار المثمرة والصيد، الأساسَ المادي لهذه الدولة. ومع ذلك تظل الطبقة المنتجة الأساسية مكونة من أفراد المشاعة، ودور العمل العبودي في الإنتاج صغير إلى أقصى حد، وَنَمَتْ هنا علاقات اجتماعية مساوية من حيث المرحلة لعهود السلالات الأولى في مصر القديمة أو سومر. لقد صنعت الأدوات كلها من الحجر والعظام والخشب، وأحياناً من الأصداف.

تكونت في هذه المرحلة على الهضبة المكسيكية الوسطى دول المدن الضخمة: تيوتيواكان وتشولولا وشوتشيكالكو، وفي القسم الجنوبي من المكسيك: مونت ألبان ونيوينيه، وعلى ساحل الخليج المكسيكي: تريس سابوتيس وتاخين، وفي تشياباس وعلى ساحل المحيط الهادي في غواتيمالا: تشيابا ديل كورسو وإيسابا وبيلباو، وفي غواتيمالا الجبلية: كامينالخويو، وتطورت في سهول غواتيمالا والمكسيك وعلى شبه جزيرة يوكاتان ثقافة المايا الرائعة بمدنها تيكال وميرادور وكيريغوا وإياشخا وبيدراس نيغراس وإياشتشيلان وتسيبيلتشالتون، وفي هندوراس: كوبان، وفي بيليز: ألتون ها، وفي السلفادور: تشالتشوابا وغيرها. شغل الكثير من هذه المدن مساحة تقدر بعشرات الكيلو مترات المربعة، وحكمتها سلالات من الحكام أقيمت في ما بينها اتحادات وعقدت الزيجات ونشبت الحروب، وتكونت في الوقت نفسه شبكة تجارية متشعبة بين المناطق الجغرافية المختلفة.

تطورت في المرحلة الكلاسيكية تطوراً كبيراً المعارف في الطب، وتقنيات البناء، وعلم الزلازل، والرياضيات، وفي علم الفلك، والأرصاد الجوية، والجغرافيا، والتاريخ، وكانت هذه المعارف في العديد من الأحوال لا تزال مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمتطلبات ممارسة العبادة. كما انتشرت في هذه المرحلة انتشاراً واسعاً الكتابة الهيروغليفية.

---

(1) *أو الزراعة النارية وهو أسلوب الزراعة انتهجه السكان الأصليون بسبب تخلف الأدوات الزراعية، ويعتمد على حرق الحقول واقتلاع ما عليها من نباتات بالأيدي، وكذلك حفر الحفر بالعيدان لغرس البذور. (المترجم).*

صار الفن أداة النضال الاجتماعي، وبدأ يؤدي دوراً نشطاً غير عادي، وعكست آثار الصروح الضخمة ابتداءً من هذا التاريخ إلى هذا الحد أو ذاك معتقدات الأوساط المتسيدة ـ الوجهاء والكهنة.

لا تزال الآثار المعمارية الهائلة من المرحلة الكلاسيكية ـ المعابد والقصور ـ تذهل الناظر إلى الآن بأحجامها وبجمال تناسباتها وبزينتها الفخمة. شيدت المعابد على الأهرامات ذات الأدراج، التي تصل أحياناً إلى ارتفاعات كبيرة. فيبلغ هرم الشمس في تيوتيواكان من العلو 72 متراً، ولا يقل عنه المعبد الرابع الشبيه بالبرج في تيكالا. ويفوق الهرم الذي شيد عليه مجمع معابد تشولولا في حجمه هرم خوفو الشهير في مصر. كان أغلب القصور من طبقة واحدة، لكنها كانت كثيرة الغرف. وكانت جدران تلك القصور والمعابد زاخرة بزينة من التصاوير والزخارف ذات المواضيع الدينية والتاريخية، وأهم اللوحات الجدارية هي التي ظلت في أبنية تيوتيواكان وتشولولا وتاخين وإياغول ومونت ألبان وبنامباك. اكتسب قاطنو ما بين الأمريكيتين مهارة كبيرة في نحت التماثيل الهائلة وفي نحت التماثيل الصغيرة أيضاً، إذ تصنف تماثيل شعوب غرب المكسيك الفخارية ومصنوعات شعوب الأوليك والسابوتيك والمايا من حجر اليشب من بين أفضل أنموذجات الفن العالمي. تدل الزخارف المنقوشة على أواني المايا والتيوتيواكانيين على أن شعوب ما بين الأمريكيتين قد سموا حتى في الفن التطبيقي إلى منزلة مضاهية لثقافة الشرق القديم الفنية.

تشمل المرحلة الكبرى الأخيرة من تطور ما بين الأمريكيتين القرون من العاشر إلى الخامس عشر. حدثت في نهاية القرن التاسع، ونتيجة الهزات الاجتماعية الضخمة (انتفاضات أفراد المشاعيات)، وغزوات قبائل الناوا الأقل تطوراً للمناطق الشمالية من ما بين الأمريكيتين، وما ترتب عليها من هجرات ضخمة لشعوب مختلفة، تغيرات كبيرة. وصلنا من هذه المرحلة عدد كبير من المصادر المكتوبة، ويسجل لها أن أول استخدام للمعادن (الذهب، الفضة، النحاس) لأغراض الزينة أول الأمر، ثم في صنع بضع أدوات (النحاس).

اختفت مفاجأة في المرحلة الكلاسيكية من الوجود أغلبية الدول ـ المدن الكبرى بضغط من الدخلاء. ونشأت مراكز سياسية وثقافية جديدة، وظهرت ديانات مرتبطة بعبادات بشر هؤلاء الغرباء. أعيد تجميع القوى الاجتماعية، واستولى القادة واتحادات المحاربين المشهورين المحيطين بهم على السلطة بأكملها، ففقد الكهنة القدماء عظمتهم السابقة التي لم تكن تخضع لحسيب.

لُحظت تغيرات مهمة في الثقافة أيضاً. إذ انتشرت على نطاق واسع التصورات الإيديولوجية للقبائل التي اقتحمت الهضبة الوسطى المكسيكية، الإيديولوجية بين الكثير من شعوب ما بين الأمريكيتين. فتبوأ إلاها الشمس والحرب في مجمع الآلهة مكانة رئيس، وتوطدت على نحو واسع فكرة أن حياة الآلهة مرتبطة بتغذيتهم اليومية بدم الناس المضحى بهم.

انعكست هذه المتغيرات كلها في الفن التشكيلي أيضاً. توقف نهائياً تقريباً تشييد الأهرامات - المعابد الهائلة والأعمدة الحجرية. ازداد عدد المشاهد الحربية المصورة على الآثار الفنية، وراحت تظهر أكثر فأكثر رموز الحرب عوضاً عن الرموز الدينية التقويمية السابقة، وعوضاً عن تمجيد سلالات الحكام. اختفى أيضاً مع سقوط فئة الكهنة القديمة التقويم السابق الدقيق؛ صاروا يستخدمون في هذا الحقبة، عوضاً عن المنظومات الزمنية التي شملت ملايين كثيرة من السنين، دورةً من 52 عاماً مساويةً لمفهوم «القرن».

قامت في وادي المكسيك دولة التولتيك الضخمة، التي كان مركزها في مدينة تولان،والتي بسطت تأثيرها السياسي والثقافي على مساحة هائلة، ابتداءً من مناطق المكسيك الشمالية وانتهاءً بغواتيمالا ويوكاتان. تشكلت في وقت لاحق، بعد سقوطها عام 1166، على الهضبة المكسيكية سلسلة من الدولة - المدن الصغيرة. وقد استحوذت على الزعامة نتيجة الصراع الضاري بين تلك الدول مدينة تينوتشتيتلان عاصمة الأزتيكيين التينوتشكا. راحت دولة الأزتيك مع انتهاء القرن الخامس عشر توسع ممتلكاتها بسرعة وصارت القوة السياسية الرئيسة في ما بين الأمريكيتين. كانت دولة الأزتيكيين - التينوتشكا، التي التقى بها الأسبان، مجتمعاً عالي التنظيم، ورث التقاليد الثقافية عن الدول - المدن التي سبقته. لقد أجاز هذا للفاتحين الحديث عن «الإمبراطورية الأزتيكية» المحتلة من قبلهم.

قامت في شبه جزيرة يوكاتان في بداية تلك الحقبة دول - مدن المايا: تشيتشن - إيتسا وأوشمال ومايابان. وقد أدت الحروب الداخلية التي نشبت بينها هنا إلى تشكيل عدد من الأقاليم الصغيرة المستقلة والمتعادية في ما بينها. أقام الكيتشه والكاكتشيكيلي في القسم الجبلي من غواتيمالا التشكيلات الحكومية الأكبر من تلك الحقبة.

كان لهذه الدول - المدن الجديدة كلها الطابع الطبقي المبكر ذاته، لذلك بدأت تتطور فيها خلال مدة وجيزة نسبياً التناقضات الاجتماعية نفسها التي تطورت في سابقاتها. وقد انقطعت هذه العملية بالاحتلال الإسباني.

المنطقتان الوسيطة وحول الكاريبية ومنطقتا السهول والجبال الأمريكية الجنوبية

تضم المنطقة الوسيطة المساحة المترامية بين منطقة ما بين الأمريكيتين والقسم الشمالي من البيرو، أي قسم من غواتيمالا وكوستاريكا ونيكاراغوا وبنما والمنطقة الأنديّة سواحل المحيط الهادئ في كولومبيا والإكوادور. لا يزال تاريخ هذه المنطقة غير معروف جيداً. وسكنت فيها شعوب تنتمي إلى مجموعات إثنية لغوية مختلفة، وتتفاوت في ما بينها بمستوى التطور. واقتربت شعوب متفرقة في المنطقة الوسيطة إلى حد كبير من تكوين المجتمع الطبقي والدولة، إلى جانب القبائل التي كانت تمتاز باقتصاد متخصص بالصيد وصيد السمك والجمع والالتقاط. يمكننا أن ننسب إليهم ثقافة سان أغوستين الغامضة في جنوب كولومبيا (النصف الثاني من الألف الأول قبل الميلاد وحتى الألف الأول الميلادي)، وثقافات الكوكليه (بنما من القرن السادس حتى الثالث عشر) وفيراغواس وتشيريكي وديكيس (غرب بنما والجنوب الغربي من كوستاريكا)، ومانتينو (الساحل الإكوادوري، النصف الثاني من الألف الأول الميلادي)، والتايرون (شمال شرقي كولومبيا) وغيرهم. وكانت دول التشيبتشا المويسكيين في أراضي كولومبيا الحالية مع حلول زمن الاحتلال الإسباني هي الاتحاد السياسي الأهم في المنطقة الوسيطة، وكانت أكبر هذه الدول هي تونخا وغوانينتا وسوغوموسا وبوغوتا، وكانت الحروب بينها مستمرة، وقد أعاق ظهور الإسبان قيام هذا الاتحاد الوليد.

أتقن الموسكيون الزراعة المتطورة، واستخرجوا الفحم الحجري واستخدموه (وكان هذا ظاهرة فريدة في تاريخ ثقافة أمريكا القديمة). كانت هذه المنطقة غنية بالزمرد والذهب، وقد اشتهرت حلي الموسكيين اشتهاراً واسعاً في تاريخ الفن العالمي.

تضم مناطق حول الكاريبي والسهول والجبال الأمريكية اللاتينية جزر الأنتيل، وساحل كولومبيا على الكاريبي، وأراضي فنزويلا والبرازيل الساحلية، وحوض الأورينوكو والأمازونيا، والمناطق المتاخمة الأبعد جنوباً خارج محيط جبال الأنديك الوسطى. تاريخ هذه المناطق معروف بمقدار أقل من سابقاتها، وقد حددت هيئتها الإثنية الأساسية قبائل تنتمي إلى أسر لغوية مثل الأرفاكية والكرايبية والتوبي - غواراني وإلى غيرها. لم تتخط شعوب هذه المناطق جميعها عتبة تكوّن الحضارات الأولى، وبقيت في مراتب مختلفة من المشاعية البدائية.

المنطقة الأندية (الأنديس)

ضمت بؤرة الحضارة الأندية البيرو وبوليفيا وجنوبي تشيلي، لكن أثرها طال التطور الثقافي لإثنيات شتى عاشت إلى الشمال من هذا المركز، وإلى الجنوب منه (وقعت تحت تأثيرها في الشمال بضع قبائل في الإكوادور، وفي الجنوب عدد من قبائل البامبا الأرجنتينية).

انتمت الأند الوسطى مثلها كمثل ما بين الأمريكتين إلى عداد المراكز العالمية الرئيسية التي نشأت فيها الزراعة. برزت هنا عدة مناطق تشكلت فيها وتطورت ثقافات أثرية مميزة توافقت على ما يبدو مع شتى التجمعات السياسية والاقتصادية الإثنية.

ظهرت في القسم الجبلي من البيرو وتطورت في الوقت الذي ظهرت فيه في منطقة ما بين الأمريكيتين، أي في الحقبة الممتدة من القرن الثاني عشر ق.م. حتى القرن الثامن ق.م. أولى حضارات أمريكا الجنوبية وهي تشافين. كانت، وفاقاً لنوعها، قريبة من الحضارة الأولميكية (المعابد الضخمة والتماثيل الحجرية والفخار المجسم وغير ذلك). هذه الملامح، وكذلك عبادة النمر الأمريكي المميِّزة هي التي أجبرت عدداً من الباحثين على الحديث عن ثقافة زراعية مفترضة في منطقة الغابات الاستوائية الرطبة كأساس مشترك للحضارتين معاً. فسر الآخرون أوجه الشبه بالاتصالات البحرية القديمة بين ساحلي الإكوادور وغواتيمالا. بيد أن هذا السؤال لا يزال مطروحاً. اختفت ثقافة التشافين مع حلول النصف الثاني من الألف الأول قبل الميلاد واختفت مواقعها الأمامية على ساحل المحيط الهادئ. وتطورت على أراضي البيرو وبوليفيا عدة ثقافات أثرية متميزة بفرادتها الكبيرة. دخل النحاس في ذلك العهد الاستعمال أول مرة في الأند الوسطى. لكن النحاس وكذلك الذهب استخدما كمادة لصناعة الحلي فقط. الجدير ذكره هو أن تقاليد التشافين الثقافية لم تندثر بل استمرت في التواجد في الثقافات اللاحقة (بعد أن خضعت، طبعاً، لإعادة نظر وعملية تنقيح إبداعي).

نشأت على مشارف الميلاد على ساحل البيرو (وفي القسم الجبلي في وقت لاحق على الأرجح) حضارات جديدة، الأساسية منها: الموتشيك والناسكا على الساحل؛ وتكونت ثقافة البوكار ومن ثم التياواناكو في حوض بحيرة تيتيكاك. وقد بلغت هذه الحضارات وغيرها ذروة ازدهارها مع حلول الحقبة الممتدة من القرن الخامس حتى القرن الثامن ميلادي.

صارت الزراعة في هذا الوقت وسيلة العيش الرئيسية، وتطورت السقاية الاصطناعية، فشيدت القنوات وجسور نقل المياه من أجل إخصاب الحقول،

واستخدم زرق الطيور، وازداد عدد الزراعات المعتمدة على الفلاحة وخدمة الأرض، ومورست تربية الحيوانات (خلافاً لمنطقة ما بين الأمريكيتين).

صنعوا من النحاس الأدوات والسلاح. وكان قاطنو التياواناكو أول من بدأ في العالم الجديد يضيف إليه القصدير، الذي كانت أماكن وجوده عديدة في بوليفيا، وكانوا أول من حصل على البرونز. ترجع إلى النصف الأول من الألف الأول الميلادي أسمى الإنجازات الفنية لشعوب البيرو القديمة في العمارة الضخمة (معابد الدفن. الأهرامات) وفي الرسم وفن النسيج ونحت التماثيل. تضاهي الأقمشة والمطرزات القطنية والصوفية، التي عثر عليها في القبور في شبه جزيرة باراكاس (الساحل الجنوبي) بغنى ألوانها، وتركيب رسوماتها، وعدد من الخصوصيات التقنية فيها، أفضل أنموذجات الثقافات القديمة الأخرى. ويمثل مواضيع الزخارف على جدران المعابد وفي غرف القصور وعلى الأواني في ثقافة الموتشيك موسوعة حقيقية للميثولوجيا القديمة. وتعد الأواني وصور الأشخاص عليها العائدة لهذا الشعب نفسه من روائع الثقافة الأصيلة. بقيت منذ ذلك الزمن مجوهرات من الذهب والفضة والنحاس، والتي امتازت بمستوى فني رفيع وتقنيات تصنيع معقدة بما فيه الكفاية.

كان النصف الثاني من الألف الأول الميلادي هو زمن فناء حضارات الأند الوسطى. الأرجح هنا (كما في ما بين الأمريكيتين) أو الدول - المدن، التي أضعفتها التناقضات الاجتماعية المتنامية، والصراع المتبادل فيما بينها، صارت فريسة للأرياف المحيطة بها والأقل تطوراً.

بدأت المرحلة الأخيرة من تطور شعوب الأند الوسطى المستقل في نهاية الألف الأول وبداية الألف الثاني الميلادي. ظلت الثقافات التي تشكلت حتى ذلك الوقت مستمرة في التطور حتى الاحتلال الإنكاري، لا بل حتى الإسباني. كان المركز الرئيسي على الساحل الشمالي أول الأمر هو وادي لامباييكه. ثم انتقلت الزعامة في الشمال بعد انهياره، بنتيجة الكوارث الطبيعية التي تعرض لها في نهاية القرن الثاني عشر وبنتيجة الاضطرابات السياسية اللاحقة، إلى منطقة أخرى. كانت هذه المنطقة هي تلك الواقعة على وادي نهر موتشه. هناك، بالقرب من المركز الموتشيكي القديم، شيدت تشان - تشان عاصمة الدولة الجديدة تشيمور، التي نشأت فيها بدرجة معلومة تقاليد الموتشيك واللامبايكه الثقافية. وقد مكنت التجارة البحرية النشطة التي قامت في هذه الحقبة على امتداد الساحل الغربي للإكوادور حتى أراضي التشينتش من إرساء الصلات الثقافية بين سكان المناطق المتنائية.

أخضع حكام تشان ـ لسيطرتهم الساحل الشمالي كله، ووسعوا حدود دولتهم قبل الاحتلال الإنكاوي ببضع سنوات، في منتصف القرن الخامس عشر، حتى الإكوادور وضواحي ليما الحالية.

التقى المحتلون الإسبان في المنطقة الأندية في القرن السادس عشر بدولة الإنكيين ـ الكيتوشوا الجبارة تاوانتينسويو، التي شملت مساحتها الأند الوسطى والجنوبية كلها من جنوبي كولومبيا حتى الجزء الشمالي الغربي من الأرجنتين وتشيلي الوسطى. تطورت هذه الدولة، الناشئة أول الأمر في القسم الجبلي كاتحاد غير كبير بين بضع دول ـ مدن مستقلة، تطوراً مطردا، وبعد انتصارها على تشيمو صارت تمتلك المنطقة الأندية كلها. وقد عُدَّت ثقافة الفترة الإنكية الإنجاز الأسمى لشعوب القارة الأمريكية الجنوبية.

لقد تقبلت شعوب العالم القديم بعد الاحتلال عدداً من إنجازات ثقافة سكان أمريكا القدماء، فدخلت هذه الإنجازات بذلك الثقافة العالمية. وهذا ما يمكن لمسه بوضوح في الزراعة. فأغلب النباتات التي زرعها الهنود الحمر قبل فتح أمريكا لم تكن معروفة في العالم القديم، وقد جعله تعلم الثقافات الزراعية الأمريكية القديمة يزيد مصادره الغذائية إلى أكثر من الضعف. كما صارت ثقافة سكان أمريكا الأصليين الروحية بعد ذلك المكون المهم من مكونات ثقافة أمريكا اللاتينية ومنبع فرادتها.

ميثولوجيا شعوب أمريكا

حددت التصورات الميثولوجية لدى شعوب أمريكا الأصليين ثقافتهم الروحية. فتكونت خلال آلاف السنين على القارة الأمريكية ـ النائية عن أي تماس مع ثقافات العالم القديم ـ منظومات ميثولوجية فريدة، وهي إضافة إلى ذلك تظهر شبهاً تصنيفياً مع مثيلاتها بالمستوى التاريخي ـ الحقبوي من ثقافات العالم القديم، وقد ارتبط ذلك بقوانين تطور الإنسانية الروحي والاجتماعي العامة.

واجتازت تصورات شعوب أمريكا الميثولوجية خلال تطورها (حتى تفرعها إلى فروع مستقلة وتشكل ثقافات ميثولوجية مختلفة) عدداً من مراحل الارتقاء، المرجح أن سكان القارة الأمريكية الأوائل حملوا معهم في عصر الباليوليت المتأخر إلى البر الجديد بضع أساطير عن نشوء النار، مثلاً، أو سرقتها، وعن نشأة الناس والحيوانات، وعن معاشرة الدب للمرأة (الذي تحول لاحقاً في المنطقة الاستوائية إلى النمر الأمريكي بهيئاته المتعددة)، ما شكل الأساس للاتحاد بين الناس والوحوش، وأساطير عن الأيل والكلب بوصفهما الوسيطين بين عالمي الأموات والأحياء وغير ذلك... لاحقاً في أثناء تطور أسلوب الجني والالتقاط ألفت أساطير عن التمساح الأمريكي حامي الطعام والماء، وعن الأرواح الطيبة للنباتات، وعن ابن آوى

الماكر المرتبط بعبادة النجوم وغيرها من الأجرام، وعن بناء الكون كبيت هائل وغير ذلك...

تعود المرحلة التالية، أو، مجازاً، المنظومة الميثولوجية الأولى، إلى زمن تدجين الحيوانات وزمن الزراعة الواسعة. فتتحول في هذه الحقبة ونتيجة عمليات إيديولوجية معقدة في أطر بنى سياسية واقتصادية معينة، الأرواحُ التي كانت أول الأمر بسيطة وأحادية الدلالة كروح الماء والنبات والنار والتراب وغيرها، إلى آلهة متعددة الأشكال ومتعددة الوظائف، وقد استمرت هذه العملية حتى ظهور الأوروبيين تقريباً. تنتسب إلى هذه المنظومة أغلب أساطير قبائل وشعوب المناطق الوسيطة وحول الكاريبية والسهول والجبال الأمريكية الجنوبية.

استقرت فيما بعد الأشكال الميثولوجية وتمتنت في أطر وظيفية معينة، وحدث تجزيء لاحق لوظائف الآلهة وتدقيق لها على نحو متزامن مع عملية تجميع هذه الآلهة في وحدة متماسكة، فازداد عددها، وتكونت الصلة بينها وبين عبادة الحكام الناشئة حديثاً، إذ عدّوا ممثليها أو مجسديها على الأرض. اشتغل الكهنة بوضع التصورات الميثولوجية، وصارت الأسباب السياسية الآن هي الأسباب الرئيسية في تقديم هذا الإله أو ذاك. جمعت حولهم الأساطير والدورات الميثولوجية الجديدة (عن مؤسسي الدولة - المدن، وعن معبد معين، وما شابه). وضُمنت الأشكال الميثولوجية صوفيةً زمنيةً مرتبطةً بمفهوم الآخرة. كان هذا كله هو الملامح المميزة للمنظومة الميثولوجية الثانية، التي ترافقت مع نشوء المجتمع الطبقي المبكر في الدول - المدن. والأنموذج الأكثر سطوعاً لهذه المنظومة هو ميثولوجيا شعوب المايا في الحقبة الكلاسيكية.

المنظومة الميثولوجية الأعقد والأرفع تنظيماً (الثالثة)، التي ظهرت في مرحلة الانتقال إلى الدول السياسية ذات الحكم المطلق، هي تلك التي يُشهد بها في القارة الأمريكية للتولتيك والأزتيك والإنكيين الكيتشوا. امتازت هذه المنظومة بضمها إلى مجمع آلهتها آلهة الأخيرة لُحظت بين ممثلي الفئات العليا من المجتمع. أما القسم الأساسي من الشعب فعاش تصوراته المعتادة.

وجدت مع ظهور الأوروبيين هنا، وبسبب من التطور التاريخي غير المنتظم للشعوب الأمريكية في أجزاء القارة المختلفة، إثنيات حاملةٌ لجميع المنظومات الميثولوجية المذكورة متوافقةً مع هذه المرحلة أو تلك من مراحل تقدمها الاجتماعي. وكان من المحال تاريخياً في الاتحادات الدولتية الضخمة بين الإثنيات في فترة ما بعد الكلاسيكية (دول التولتيك والأزتيك والإنكيين - الكيتشوا) نشوء وضع ديني ميثولوجي مغاير.

علينا أن نشير إلى تعاقب التصورات الميثولوجية المهم من أجل استمرارية التقدم التاريخي، وإلى تعاقب الأشكال المتكاملة للآلهة والمبادئ الفلسفية والإثنية الأولية المميزة لهذه المناطق أو تلك من المناطق التاريخية والجغرافية في أمريكا. وينبغي أن نشير أيضاً إلى الاختلافات الملموسة بين الأشكال الميثولوجية ومجمعات الآلهة وما شابه ذلك في المناطق التاريخية الجغرافية الضخمة. إذ ارتبطت هذه الاختلافات بنشوء الإثنيات وبوسط المعيشة المختلف وبخصوصيات الاتصالات بين الإثنيات وبالظروف التاريخية. فمثلاً، انتشرت على نطاق واسع في ميثولوجيات شعوب ما بين الأمريكيتين، إضافة إلى العبادات الأمريكية العامة، كعبادة الذرة، والأيل، والنمر الأمريكي والوطواط والأفعى، أشكال الأفعى ذات الريش وابن آوى، وفي وقت متأخر النسر والصبار. وأدت الحيوانات البحرية والطيور لدى شعوب المنطقة الأندية (خصوصاً في الحقبة قبل الإنكية) دوراً كبيراً في الميثولوجيا، والتماسيح الأمريكية والضفادع وما شابهها لدى سكان غربي بنما (المنطقة الوسيطة).

وأدت التصورات الميثولوجية دوراً معيناً في تشكيل منظومة النظرات الفلسفية الجمالية لدى الشعوب القديمة. فكانت عبادة الشمس ونقيضتها عبادة الليل عند شعوب الناوا مرتبطتين بالتصورات عن الصراع الأبدي بين البدايات المتناقضة، وعن ضرورة التضحية بالنفس، وعن قصر الحياة الأرضية وتعفنها. تبرز من هنا الحماسة الشديدة في ديناميكية الحياة والموت ويبرز من هنا مفهوم الآخرة والتوتر الداخلي في الفن التشكيلي والشعر. كان لعبادة الشمس في المنطقة الأندية، وفي جميع الأحوال في زمن الإنكيين، أشكال أهدأ، ولم تصادف هنا الحالات المميزة لمنطقة ما بين الأمريكيتين. تنبع من هنا على الأرجح السكونية والاتزان الكبيران في فن العمارة الضخمة وفي التماثيل، وينبع من هنا التأكيد على تراتبية الأشكال. ومن جهة أخرى فقد لُحظ هنا في حقبة ما قبل الإنكية (لدى الموتشيك مثلاً) ازدهار معين للإباحية (لم تكن موجودة في ما بين الأمريكيتين)، وكانت مرتبطة بعبادة الأموات على نحو يشبه المفارقة. إن تفسير هذه الظاهرة كامن أيضاً في خصوصية التصورات الميثولوجية لشعوب هذه المنطقة.

الثقافة الشفوية والكتابة الأدب

يجب دراسة مسألة الثقافة الشفوية لشعوب أمريكا الأصلية من حيث علاقتها بمستوى تطور هذه الشعوب التاريخي - الحقبوي، وبمستوى تطور هذه المنظومة الميثولوجية أو تلك. وكما أن شعوب القارة صاغت هذه المجموعات الميثولوجية أو تلك بحكم تطورها الاجتماعي والثقافي غير المنتظم، فإن ثقافتها الشفوية وفنونها كانت مختلفة المستوى. وقد تكوَّن الفن الكلامي في كل مكان في أمريكا وتحدد بأكمله بالتصورات الميثولوجية، تجذرت خصوصية الثقافة الشفوية في خصوصية هذه التصورات في هذه المنطقة أو تلك. وتسببت في الوقت ذاته الفجوة الكبيرة في التطور التاريخي بين شعوب أمريكا الأقل تطوراً وشعوبها الأكثر تطوراً، التي بلغت مستوى الحضارات، نسبياً في تحديد الفجوة الكبيرة أيضاً في مستوى تطور الثقافة الشفوية.

كانت شعوب وقبائل مناطق مثل المنطقة حول الكاريبية في قطب، وشعوب المايا والأزتيك والإنكيين - الكيتشوا في القطب الآخر. اتسمت الثقافة الشفوية لدى الأولى بتماسكها الاجتماعي والفني نتيجة التطور القليل الذي طرأ على البناء الاجتماعي، واتسمت بعمومية مادة الميثولوجيا المستخدمة لجميع أعضاء المجتمع الراشدين تقريباً (ربما ما عدا السحرة والمشعوذين)، واتسمت هذه الثقافة بتبعيتها التامة تقريباً للعبادات وللنشاط الاقتصادي والنفعي المباشر، واتسمت بعدم الإعداد الفني مع حرية نسبية في تبدل أشكال روايات الأساطير، وبانعدام المبدأ القانوني العام.

أما المايا والأزتيك فعلى العكس، إذا تميزوا بانقسام آثار الثقافة الشفوية لديهم انقساماً دقيقاً إلى طبقتين كبيرتين بنتيجة عمليات الفرز الاجتماعي: الوجهاء والكهنة من جهة، (مثلاً، علم نشأة الكون الكهنوتي، والصوفية التقويمية، والأساطير عن النشأة الإلهية لسلالات الوجهاء وغير ذلك)، والعوام من جهة أخرى، وتميزوا ببدء قوننة الأجناس الأدبية، وبدء تخصيصها من أجل الفئات الاجتماعية المختلفة (فمثلاً، تمثل الآثار الاحترافية نوعاً خاصاً - دليل الحرفيين). ونشأت عناصر حكاية السحر لكن من غير انتظام الخطوات الإلزامي الذي ميز هذا الجنس الأدبي في العالم القديم. وينسب هذا كله بالدرجة ذاتها إلى الثقافة الشفوية لدى الإينكيين - الكيتشوا. ويضاف إلى هذا في منطقة ما بين الأمريكيتين أيضاً، تكون الثقافة الأدبية المكتوبة مع اقتصار استخدام الكتابة بوصفها وسيلة تقنية تذكيرية مساعدة فقط.

ما زال تصور اللوحة كاملة بسبب من نقص المعلومات، بيد أن في مقدورنا أن نقول: إن الكتابة لم تبلغ لدى معظم الشعوب ذلك المستوى من التطور الذي يجعلها قادرة على أن تصير أداة لثقافة أدبية مكتوبة متطورة. استطاعت الكتابة، فعلياً، أن تؤدي هذا الدور لدى بضعة من شعوب ما بين الأمريكيتين فقط، وخصوصاً لدى المايا؛ وكانت الرموز الكتابية في المنطقة الأندية منتشرة على نطاق ضيق جداً، واستخدمت لأغراض طقوسية خالصة ولأغراض تتعلق بالأنساب جزئياً. أما الخط العقدي الكيبو فكُيِّف من أجل تسجيل المعلومات الاقتصادية والعسكرية فقط.

مهم أن نشير إلى أن الثقافة الأدبية المكتوبة لدى شعوب ما بين الأمريكيتين كانت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالبيئة الشفهية، ولم تنفصل عنها إلى حد كبير في كل شيء. وترافقت بنية النص العروضية، والتقاليد الشفوية، والحفظ والنقل من جيل إلى جيل مع التقاليد الكتابية النامية.

كانت قد تكونت لدى شعوب ما بين الأمريكيتين منظومة أجناس أدبية، فبالإضافة إلى الأدب الشعبي الميثولوجي والتاريخي، رأينا مؤلفات شعرية حول موضوع الشجاعة في القتال، وغنائيات فلسفية وعاطفية. احتكاماً للمعلومات الواصلة إلينا يمكننا أن نؤكد على قيام منازلات بين الشعراء، وعلى جمع المختارات الشعرية. الأمر المهم في تطور الإبداع الشعري هو أنه ما عاد في ما بين الأمريكيتين مغفلاً. تطورت الدراما لدى شعوب المايا والناوا تطوراً كبيراً، كما كان نثر شعوب ما بين الأمريكيتين متنوع الأجناس أيضاً ابتداءً من الكتابات الشعرية الهجائية الموجزة وانتهاءً بالقصص الموسعة.

اختلفت منظومة الأجناس الأدبية لدى شعوب المنطقة الأندية بعض الشيء عن منظومة ما بين الأمريكيتين. ويمكننا أن نلحظ بين المؤلفات الشعرية التي وصلت إلينا، أناشيد ومقاطع من أساطير وغنائيات عاطفية، وأغان حربية، وأغان عن العمل. وأقيمت في البيرو القديمة، كما في ما بين الأمريكيتين، منازلات الشعراء، لكن الأنموذجات الواصلة إلينا مغفلة الأسماء في أغلب الأحيان. كما وصلتنا في النثر، مقاطع تأريخية وحكايات وأحاجٍ وحكم فلسفية، وكان من بينها، من غير شك، دراما دينية وتاريخية.

معروف من مؤلفات مدوني التاريخ الأسبان وجود أراشيف خاصة في مدن ما بين الأمريكيتين حفظت فيها مخطوطات للمايا، ومخطوطة واحدة ذات منشأ كويكاتيكي. لم تستخدم المنظومات الهيروغليفية الكتابية لدى شعوب ما بين الأمريكيتين في المخطوطات فقط، بل في النقش على الحجر والفخار وعلى الكسوة الطينية المزخرفة واللوحات الجدارية وما شابهها. لكن مسيرة فك رموزها لم تتجاوز

الخطوات الأولى. لا يمكننا، عملياً، الحديث إلا عن بضعة نجاحات محددة في فهم نصوص الحقبة الممتدة بين القرنين العاشر والخامس عشر، وفي ثلاث مناطق فقط: الهضبة المكسيكية الوسطى وأواخاكا ويوكاتان. أما جميع المنظومات الكتابية الأخرى (التي تعود آثارها إلى القرون الأولى قبل الميلاد وتنتهي بالقرن التاسع الميلادي) فلم تفك رموزها حتى النهاية. وما زلنا لا نعرف شيئاً عن محتوى النصوص من تشالتشوابا ومنته ألبانا وينوينه وشوتشياكالكو والكثير غيرها من المراكز الضخمة من المرحلتين ما قبل الكلاسيكية والكلاسيكية.

يمكننا استعادة لوحة إبداعات سكان أمريكا الأصليين في حقبة ما قبل كولومبو بفضل تجميع المعطيات من المصادر المتبقية، والهيروغليفيات المكتوبة و« التراجم » من الكتابة القديمة إلى اللاتينية، التي تمت بعيد الاحتلال الأسباني، ومقاطع ضمها مؤرخو القرن السادس عشر إلى أعمالهم.■

الشعر

دَيْر تِنْتَرن	وليم وردزورث	ت. يوسف سامي اليوسف
مختارات من الشعر النمساوي {إريش فريد}	إريش فريد	ت. بدل رفو المزوري
مختارات من أشعار بوريس باسترناك		ت. إبراهيم استنبولي

دَيْر تِنْتَرن

من شعر وليم وردزورث

ترجمة
يوسف سامي اليوسف

أولاً ــ تمهيد

ولد الشاعر الإنجليزي وليم وردزورث (1770-1850) في منطقة البحيرات في الشطر الشمالي من إنجلترا. وقد درس في جامعة كمبردج، ولكن دون أن يكون طالباً متميزاً وفي سنة 1790 سافر سيراً على الأقدام إلى فرنسا وإيطاليا وجبال الألب. ثم عاد إلى فرنسا أواخر سنة 1791 حيث عاش سنة كاملة، وهناك عشق ابنة جراح في مدينة بلوا، اسمها أنيت فالون التي أنجبت له بنتاً.

وتحمس للثورة الفرنسية الظافرة يومئذ، ولكنه كف عن التحمس للنزعة الجمهورية، وأصيب بخيبة أمل، بل بتشاؤم كئيب، حين رأى الإرهاب والمقاصل واستحالة الثورة إلى غولة تلتهم الناس.

وفي سنة 1795 تعرف على كولرج الذي صار صديقه الحميم ولمدة طويلة جداً. وقد جاء كولرج ومعه زوجته إلى سومرست، قرية وردزورث، حيث

عاشا سنة مع ذلك الشاعر ومع أُخته دُروثي. (والجدير بالتنويه أن وردزورث تربطه بهذه الأُخت التي تصغره بسنة واحدة علاقة إخاء حميم. وهي الأنثى التي يخاطبها في الشطر الأخير من هذه القصيدة وكأنها التجسيد الموضوعي لروحه أو لوجدانه).

وفي عام 1798 أصدر الشاعران كلاهما ديواناً عنوانه "قصائد قصصية غنائية" وقد جاء هذا الديوان المشترك بمثابة تحول وإنعاش في تاريخ الشعر الإنجليزي، إذ أخذ ذلك الشعر يتجه اتجاهاً جديداً ابتداءً من تلك البرهة، فالشعراء الجدد قد نظروا إلى الحياة بحساسية أصيلة عميقة، وكذلك برؤية طازجة مفعمة بالحيوية والجوانية.

ومما هو معلوم أن ذلك الديوان قد كان افتتاحاً للحقبة الرومانسية في تاريخ الشعر العالمي كله.

ولقد سافر الشاعران معاً إلى ألمانيا في أواخر تلك السنة نفسها. وهناك بدأ وردزورث بكتابة سيرته الذاتية شعراً تحت هذا العنوان: «الاستهلال». كما كتب «روث»، و«لوسي غراي»، و«لوسي» وبعض القصائد الأخرى.

ولسوف يكمل قصيدة «الاستهلال» سنة 1805، ولكنها لن تنتشر إلا بعد موته.

وفي سنة 1800 أعيد نشر القصائد القصصية الغنائية» مع مقدمة كتبها ورد زورث تمحورت حول نظرية الشعر، إذ عرّف الشعر بأنه نتاج لفورة المشاعر والعواطف والمحتويات الوجدانية أو الداخلية جملة. وبعد سنتين نشرت المجموعة نفسها للمرة الثالثة، فكتب لها ورد زورث ملحقاً بين فيه موقفه من لغة الشعر التي قال بأنها ينبغي أن تؤخذ مما هومتخيّر من العبارات التي يتكلمها ا لناس في الحياة اليومية.

وفي سنة 1802 تزوج وردزورث بفتاة اسمها ماري هتشنسن، من مدينة بزث القريبة من ضيعته. وبعد هذا الزواج بخمس سنوات انتقل من سومرست إلى قرية غراسمير حيث ظل حتى نهاية عمره. وفي سنة 1813 عُيِّن موظفاً في مكتب الطوابع براتب سنوي مقداره أربعمئة جنيه.

كما راح يتجول في إنجلترا وبجوارها، فزار أسكتلندا أربع مرات، وتعرف على ولترسكوت، شاعرها الرومانسي الكبير.ولكنه قام بأسفار أخرى إلى أوروبا في عشرينيات القرن التاسع عشر. كما زار إيرلندا سنة 1831، وكذلك ايطاليا سنة 1837. واستقال من وظيفته سنة 1842 وصار يتقاضى راتباً تقاعدياً ثابتاً. وبعد سنة واحدة حل محل سذبي كشاعر للبلاط حتى وافته المنية عند انتصاف القرن التاسع عشر.

ولعل في ميسور المهتم أن يلاحظ ما فحواه أن شعر وردزورث قد أخذ يذبل بعد سنة 1815، وأن أفضل شعره هو القصائد التي كتبها ابتداء من سنة 1798 وحتى سنة 1807. ولا غلو إذا ما زعمت بأنه أكثر الشعراء التزاماً بالطبيعة وبجمالها وأسرارها وقدسيتها. إنه الشاعر الذي رأى المشهد الطبيعي بعين خاصة جداً حتى لكأن فيه محتوى هو وقف عليه وحده دون سائر البشر. ولم يكتف بذلك بل توجه إلى الطبقة الشعبية، ولاسيما الفلاحين والرعاة، حيث وجد « حباً في الأكواخ التي يأهلها الفقراء ».

فمما هو واضح أن شطراً كبيراً من شعره يتخذ من الحياة الريفية البسيطة محتواه الأكبر. وقد جاء هذا التوجه بعد إيمان الشاعر بأن الصناعة الحديثة سوف تدمر انجلترا. (ليته قال بأنها سوف تدمر العالم).

ولقد سماه بعض الدارسين باسم « ناسك غراسمير »، وكذلك باسم « اللاما العظيم لمنطقة البحيرات »، وذلك نظراً لتفرده في عبادة الطبيعة. ومما هو

جدير بالذكر أنه كان سعيداً إلى درجة الغبطة. فهاهو ذا يقول: « أنا واحد من أسعد الناس ».

وفي قناعتي الخاصة أن وردزورث هو أعظم شاعر في اللغة الإنجليزية بعد شكسبير. فهو مأهول بإنسان كبير عطوف ونبيل، شأنه في ذلك شأن شكسبير الذي يتميز بثلاث خصال، هي الحب والحنان والرحمة، كما بينت كارولين سبيرجن في دراستها المتميزة عن « المجاز عند شكسبير ».

وفضلاً عن ذلك، يتميز وردزورث بالحكمة إلى حد مثير للإعجاب، فهو يستوعب خفايا الأمور استيعاباً قل أن يراه المرء لدى أي شاعر آخر. ولعل أهم مافي أمره أنه حساس تجاه الحياة بما هي تجربة تعاش على مستويين، داخلي وخارجي، أو قل إنه لا يفصل الداخل عن الخارج، بل يراهما في وحدتهما الإندغامية الخالدة. وبإيجاز: إنه فرد متفرد جداً من شأنه أن يرى الأشياء على نحو مختلف تماماً عن رؤية الآخرين. وههنا بالضبط يكمن سر المزية.

ولقد امتدح بعض النقاد الغربيين قصيدة « الاستهلال »، بل قالوا إنها واحدة من أعظم القصائد التي كتبت باللغة الإنجليزية في العصر الحديث. كما امتدحوا قصيدة « العزيمة والاستقلال »، وقال أحدهم: إن وردزورث لم يكتب قصيدة أفضل منها. وهناك من امتدح قصيدة « لاوداميا » وكذلك قصيدة « ميخائيل » وقصيدة « النزاهة ».

وبوسعي أن أضيف قصيدة عظيمة جداً هي « علائم الأبدية » التي سبق لي أن ترجمتها ونشرتها قبل ثلاثين سنة، أو زهاء ذلك. كما أضيف قصيدة « ديرتنترن » الراهنة، والتي أترجمها اليوم، مع أنها كان ينبغي أن تترجم وتنتشر منذ زمن بعيد.

***

لعل أبرز سمة بين سمات القصيدة الراهنة أنها محاولة جادة لتصويف الطبيعة أو لأسطرتها ورؤيتها بوصفها حشداً من المستورات الباعثة على البهجة، بل التي تصلح دواء للهموم والغموم. فلدى قراءة مناخها يملك المرء أن يراها وقد أولجت إلى جوف المرئيات عنصراً سرياً لطيفاً من شأنه أن يرفعها إلى مستوى المقدس، أو إلى مصاف الأسطوري الرهيف.

كما أن من شأن قراءة مناخها أن تكشف في بنيتها ضرباً من ملغمة تلتغم داخل نسيجها، فتتآزر بحيث تنتج تأثيراً عظيماً حقاً. فلا يخفى على المستأني أن عبادة الطبيعة، وكذلك التوجه نحو الآخر بالحب والقبول، ثم الشعور بسرعة الزوال والانقضاء، أو بآنية الإنسان على الأرض، هي ثلاث بذرات تنشط فيها بغتة هذه القصيدة العظيمة. فليس من قبيل المصادفة أنها تبدأ بالسنوات الخمس التي تصرمت بعد الزيارة الأولى لنهر الواي، كما أنه ليس من قبيل المصادفة أيضاً أن ينبه الشاعر أخته دروثي، التي كانت معه على ضفاف النهر نفسه، إلى الأعوام الآتية حين قد لا يكون هو على قيد الحياة. فربما استطاعت قوة الحضور أن ترى في رعشة الزوال والامحاء ينبوعاً من الينابيع التي انبثقت منها هذه القصيدة المتميزة.

وفضلاً عن ذلك، فقد أحيلت الطبيعة إلى هيف ولطف ودماثة، فصارت سعادة وفرحاً ومصدراً لأنبل المشاعر السامية بحيث يصبح القول بأن الفرق بين الداخل والخارج قد تلاشى تماماً، وذلك لأن الشاعر صار حين يتحسس الطبيعة، أو تفاصيلها، إنما يتحسس روحه حصراً، بل هو لا يجد نفسه إلا في المرئيات الطبيعية المعطاة للبصر قبل البصيرة. فبدلاً من أن يكون الوجود

تجسيداً للشر، كما رآه معاصره شوبنهور، فإن وردزورث قد رأى فيه مصدراً للخير والسعادة المنبثقة من مسرات الجمال.

وماكان لهذا كله أن يتم إلا بفضل الوجدان الدافئ الذي يؤسس الشطر الجيد من قصائد هذا الشاعر الكبير.

وقد لا يعجز المتأني عن أن يلاحظ ما فحواه أن الشاعر يلوب ههنا على ما يجعل الحياة أصالة ونبلاً وطهراً، أو قل على ماهية من شأنها أن تولج الدهشة والحيوية إلى داخل التجربة الروحية المعيشة. وربما حالفني السداد إذا ما زعمت بأن الخلفية اللا شعورية لهذه القصيدة هي وحدة الوجود. فهي تعبير عن الالتحام بالكون، حتى لكأنها تمتّ بصلة إلى الأفلاطونية المحدثة التي ترى الإنسان بوصفه أخاً لجميع الكائنات الحية وغير الحية. وهذا يعني أنها سعي وراء العلاقة والبلوغ إلى الكائنات، أو لوبان على الاتصال في العمق؛ أو الوصول إلى مركز الأشياء قاطبة، حيث يرخم السمو الذي هو آخر بغية يبتغيها الإنسان. ويلوح لي أن هذا الاتجاه الحميم بالطبيعة هو صلة بالكلية أو باللامتناهي واللا محدود، حتى لكأن البذرة التي انبثقت منها القصيدة هي الرغبة في البلوغ إلى اللازمان، أو إلى حيث لا وجود للعدم بتاتاً، بل لا وجود لأي سلب مهما يك نوعه.

ولهذا، قد يلاحظ المرء أن للقصيدة وجهاً أخلاقياً من شأنه أن يعلم الناس السمو والارتفاع بالروح إلى مستوى النظافة والقداسة. وعندي أن كل شعر حقيقي أو أصلي هو شيء وثيق الصلة بمناقب الأخلاق. ولقد جاءت لغتها خصيبة برزانة، وناجية من التعقيد والتجريد في معظم الحيان. ولعل من شأن هذا النقاء اللغوي أن يناسب حالة الطهر الروحي التي تؤسس الأرضية الخلفية للقصيدة، وأن تتجانس مع هدفها النهائي النبيل.

ثانياً ــ القصيدة

أبيات كُتبت على مبعدة بضعة أميال فوق ديرتنْترن، وذلك لدى زيارة جديدة لضفاف نهر الواي خلال جولة سياحية في الثالث عشر من تموز سنة 1798.

- 1 -

مضت خمس سنوات، خمسة صيوف، وعلى مدى خمسة شتاءات، ومرة أخرى أسمع هذه المياه تتدحرج من ينابيعها الجبلية مصحوبة بخرير هادئ يجيء من جوف الأرض. ومن جديد أُبصر هذه الصخور الشاهقة المتحدرة التي تسبغ على المشهد البري المعزول أفكاراً عن عزلة أكثر عمقاً، وتلحم الأرض بهدأة السماء.

هاقد جاء اليوم الذي أستكنّ فيه ههنا مرة ثانية، تحت هذه الجميزة، وأشاهد خطط هذه الأكواخ، وهذه الجنائن المشحونة بالجنى، أو بالفواكه الفجة، في هذا الفصل، يدثرها لوين أخضر، فتفقد نفسها بين الأيك والأحراج.

ومرة أخرى أرى صفوف الأسيجة التي تكاد ألا تكون أسيجة، بل خطوطاً صغيرة من خشب مبهاج ينساب على نحو جامح. وها أناذا أشاهد أكاليل الدخان تنبعث بصمت من بين الأشجار، فلا تكاد العين تلحظها، تماماً مثل الرحّل المقيمين في الأحراج الخالية من البيوت، أو مثل دخان ينبعث من كهف ناسك يجلس وحيداً إلى جوار ناره المتقدة.

- 2 -

هذه الأشكال الجميلة، وخلال غياب طويل، لم تكن في نظري كما يكون المشهد الطبيعي لمقلة رجل أعمى، ولكنني في الغالب، سواء كنت وحيداً في غرفة، أو محاطاً بضوضاء المدن الكبرى والصغرى، قد

اعتـدت أن أحـصل مـن تلـك الأشـكال، في سـاعات الإنهـاك، علـى مشاعر شديدة العذوبة، أشعر بها في دمي وفي فؤادي وتنتقل حتـى إلى عقلـي الأصـفى، مـصحوبة بالـسكينة وهـدأة البـال، وبمـشاعر أنتجتها مسرات منسيّة. وهي مـسرات ربمـا كان لهـا أثـر لـيس بالتافـه ولا بـالطفيف علـى أفضل شـطر مـن حياة رجـل طيـب، وعلـى أفعالـه الصغيرة المنسية والخاملة الذكر، والتي هي أفعال المحبة والحنان.

وأحسبني مديناً لتلك الأشكال بمنحـة أخـرى أكثـر سمـواً، وهـي ذلـك المـزاج المبـارك الـرزين الـذي يجعـل العواطـف توجهنـا برقـة إلى أن تتعطـل أنفاس هـذا الإطـار الجثمـاني، بـل حتـى تتوقـف حركـة الـدم البـشري، فينـام الجـسد ويـصير نفسـاً حيـة، فتنظـر إلى حيـاة الأشـياء بعين هدّأتها قوة الانسجام وقوة البهجة العميقة.

- 3 -

ولـئن كانـت هـذه عقيـدة عابثـة، فمـع ذلـك، آه ! كـم مـرة ـ في الظـلام وبين الأشـياء الـتي يكـشفها ضـوء الـشمس العـديم البهجـة، وعنـدما يتحرك النكد بلا جداء، وتربض حمى العالم على خفقات فـؤادي ـ كـم مرة التفتّ إليك بالروح، يا نهـر الـواي الغـابيّ، أنـت يـا جـوّاب الأحـراج، كم مرة التفتتْ إليك روحي!

- 4 -

والآن، ببوارق فكر نصف خابية،
وتمييزات معتمة وخافتة،
وحيرة حزينة إلى حد ما
تنتعش صورة الذهن من جديد.
وبينما أقف ههنا، ليس فقط بحس المتعة الراهنة، بل بافكار مبهجة
مفادها أنه في هذه اللحظة ثمة

حياة وزوادة للسنين الآتية.
ولهذا أراني أجرؤ على أن آمل،
مع أنني قد تغيرت، دون ريب، عما كنت
عليه حينما أتيت لأول مرة إلى وسط هذه التلال،
عندما كنت كالظبي أطوف فوق الجبال،
وعلى ضفاف الأنهار العميقة والجداول
المعزولة، وحيثما قادتني الطبيعة،
أشبه بامرئ يفر من شيء يخافه،
وليس بمن ينقب عن شيء يهواه.
ففي ذلك الحين كانت الطبيعة
في نظري كل شيء تماماً.
(لقد تصرمت مسرات صباي البدائية،
وكذلك حركاتها الغريزية البهيجة.).
ولست أملك أن أ رسم ماقد كنته يومئذ.
فالشلال الهادر يسكنني كالهيام المشبوب.
والصخرة الباذخة، والجبل، والحراج العميق المعتم،
وألوانها وأشكالها، كانت في نظري
تجسيداً للاشتهاء.
وكانت شعوراً وعشقاً
لا حاجة بهما إلى فتون أرقى
ليستحضر لا العقل، ولا إلى أي رونق
لا يستعار من مقلة العين.
لقد ولى ذلك الزمن، وجميع مسراته
الموجعة لم يعد لها وجود، وكذلك نشواته الثملة.

ليس من أجل هذا الشيء الباهت أحزن أو أتذمر.
فلقد تبعت ذلك أُعطيات أُخرى أحسبها
كانت بمثابة تعويض سخي عن تلك الخسارة،
فلقد تعلمت أن أنظر إلى الطبيعة، لا
كما كنت أراها أيام الغناء العديم التفكير،
بل أسمع في الغالب موسيقى الجنس البشري
الساكنة الحزينة،
لا جشاء ولا مزعجة، مع أنها وافراة القوة
بحيث تملك أن تطهر وتسيطر.
ولقد شعرت بحضور يهزني ببهجة الأفكار
العالية.
إنه حس راق بشيء ما مبثوث بعمق،
أما مسكنه فهو الشموس الغاربة، والمحيط
المستدير والهواء الحي، والسماء الزرقاء،
وذهن الإنسان.
إنه حركة وروح من شأنها أن تحرك
جميع الأشياء المفكرة، وجميع موضوعات الفكر،
وتنبت في الأشياء قاطبة.
ولهذا، فإنني ما زلت عاشقاً للمروج
والأحراج والجبال، ولكل ما نراه من هذه الكرة الأرضية الخضراء،
ولجملة عالم العين والأذن الفاتن،
سواء ما يخلقان حتى النصف أو ما يتلقيان،
وإنني لمسرور لأنني أتعرف في الطبيعة واللغة
على الحس بالمرساة التي ترسو عليها أنقى

أفكاري، وأتعرف على المرضعة والمرشد
وحارس فؤادي
وجوهر كينونتي الأخلاقية باسرها.

- 5 -

ولو لم أتعلم على هذا النحو،
فربما تحتم عليَّ أن أقاسي
تلفاً في مناقبي الأنيسة
فها أنت ذي معي ههنا على
ضفاف هذا النهر الجميل،
أنت، يا أعز صديقة، يا صديقتي العزيزة العزيزة.
وفي صوتك أبلغ إلى لغة فؤادي القديم،
وأقرأ مسراتي الفائتة
في الأنوار الدافقة من عينيك التواقتين.
آه! أحتاج إلى هنيهة لأبصر فيك
ما قد كنت ذات مرّة،
يا أختي العزيزة العزيزة
وإذ أقيم هذه الصلاة،
أعلم أن الطبيعة لا تخذل الفؤاد
المغرم بها.
فمن خصائصها أنها طوال سنوات عمري باسرها،
تاخذ بأيدينا من فرح إلى فرح،
فهي تملك أن تصوغ الذهن الراخم في داخلنا،
وأن تشحنه بالسكينة والجمال،
وأن تغذوه بالأفكار الراقية،

فلا يعود في ميسور
الألسن الشريرة،
والأحكام المتهورة، وسخريات الأنانيين
والتحيات الفقيرة إلى الإخلاص،
وجميع أشكال الاتصال اليومي الموحش،
أن تتغلب علينا بأي حال من الأحوال،
أو أن تهز عقيدتنا الجذلى،
والتي تتلخص بأن كل ما نرى
مترع بالبركات.
ولهذا، دعي القمر يسطع فوقك
في نزهاتك الانفرادية،
ولتكن الرياح الجبلية الضبابية طليقة
في هبوبها عليك.
وفي السنين الآتية،
حينما ينضج هذا الوجد الجامح،
وحين يصير ذهنك بهجة
لأشكال الوسامة كلها،
وذاكرتك موطناً لجميع الأصوات والألحان
المفعمة بالعذوبة،
آه! حينئذٍ، إذا تحتم عليك
أن تكوني معزولة، أو أن يهيمن عليك الخوف
أو الألم أو الحزن.
فبأية أفكار شافية وماهولة بالفرح اللطيف
سوف تتذكرينني وتتذكرين نصائحي.

ولئن تحتم علي أن أكون حيث لا أملك أن أسمع صوتك،
ولا ألتقط من عينيك التواقتين
بوارق وجودنا السالف،
حينئذٍ قد لا تنسين أننا وقفنا معاً
على ضفاف هذا الجدول المبهاج،
وأنني، أنا المتعبد للطبيعة طوال زمن مديد،
قد جئت إلى هنا غير متعب من عبادتي لها.
بل إني لأعبدها بحب أكثر دفئاً ـ آه! بل
بحماسة أكثر عمقاً، حماسة الحب الأقدس.
ولعلك سوف لن تنسي يومئذ
أنك بعد جولات كثيرة،
وبعد سنين عديدة من الغياب،
فإن هذه الأحراج المتحدرة
والصخور الباذخة،
وهذا المشهد البري الرعوي الأخضر،
قد كانت غالية على فؤادي،
من أجلها ومن أجلك أنت في آن واحد.

مختارات
من الشعر النمساوي
إريش فريد

ترجمة
بدل رفو المزوري

1 ـ ماذا؟!

هذا هذيان وهراء
يقول العقل والرشد
هذا وماذا هناك
يقول الحب

* * *

هذا سوء حظ ومصيبة
يقول الحساب
هذا ليس كالألم
يقول الخوف
هذا القانط والبائس
تقول الفطنة والحكنة

هذا وماذا هناك
يقول الحب

*   *   *

هذا مضحك
يقول الفخر والزهو
هذا طيش ورعونة
تقول الحيطة والاحتراس
هذا مستحيل
تقول التجربة والخبرة
هذا وماذا هناك
يقول الحب

2 ــ تحدث

لأولئك الناس
الذين يتحدثون عن السلام
والفكر مشغول بك
يتحدثون عن المستقبل
عن حق الحياة
وخوف البشر
والفكر مشغول بك
أهذا نفاق
أم حقيقة؟!

3 ـ قبل العودة

من سينقذ الإنسان
لو زلزلت الأرض؟
لا مال ولا زينة الدنيا
سيتجه صوب العراء
يحمل بين يديه طيراً وقفصاً
منذ زمن... مات الطير
وظل القفص

* * *

لن تزلزل الأرض
الحيوانات الأولى فرت
ربما، كانت أخطاء
فالدار شيدت أحسن تشييد
إنها الحقيقة، كان الزلزال

* * *

أبصر طيراً ميتاً
على الطريق
ربما كان غير حذر
أروم أن أحصل
على قفص فارغ
لكنني سآخذه
في البدء

فيما لو جاء
طير.

4 ـ الملاذ

أحياناً أبحث عن الملاذ
هارباً من نفسي ومنك،
هارباً من غضبي عليك
ومن نفاذ صبري،
وإرهاقي،
هارباً من حياتي،
التي تسلخ الآمال مني
كالموت...
أبحث عن حماية عندك،
من راحة الراحات...
أبحث عن ضعفي عندك
ليتقدم لنجدتي،
ضد القوة...
التي لا أحب امتلاكها.

5 ـ واقعية الواقع

حقائق
قصائدي الأزلية،
تملني...

متى ستأتي أخيراً
ظلالها
وأحلامها
وأكذوباتها؟

6 ـ تركيبة

يقال،
إن الشاعر هو من يرتب
المفردات...
وهذا ليس بصدق،
الشاعر هو من تركبه المفردات
إلى حد ما...
لو كان في جعبته الحظ..
وإلا! فستثور المفردات وتهلك
الشاعر...

7 ـ سيادة الحرية

لو قالوا هنا،
إن الحرية تحكم
لكان
كذباً
وازدراءً

وضلالاً
فالحرية ليست بحاكمة.

8 ـ الحضارة

إن أنصت إلى بعض
الكلمات
كالتقدم
وقوة الديمقراطية
ووحدة الطبقة العاملة
أتثاءب بمقدار فقدان قدرتي
على إعداد مسدسي لمواجهة
هذا،
لو كنت أملك مسدساً!!!

9 ـ اللوحة المحجبة

إنهم يعشقون
الحرية...
كعشقهم،
لنسائهم
في عتمة الليل.
إنهم، لا يتحسسون،
ولا يتجرؤون على

النظر،
لأحضانهم المفتوحة

10 ـــ متنزه حماية الطيور

العقاب حمل ثلاثة موظفين
ووزيراً واحداً معه.
النسر حمل جنرالاً
بشرفه العسكري.
اللقلق حمل طفلين
وكتاباً عبر ولادة
جديدة.
وأنا
لو أصبحت طائراً
ساحلق صوبك.

11 ـــ إلى الحجارة

الكلاب أيضاً
تعض بعضها بعضاً
وحتى الأفاعي سامة.
وحتى إلى القواقع
اتجهت...
من أجل الحب.

وإلى الطحالب،
من أجل الشجاعة.
وإلى الحجارة
ربما من أجل التفاهم.

12 ـ الشراء

الفوانيس تشتري نفطها
عند السمك في الطاحونة.
الأطفال يشترون نقودهم
عند الحجارة في الجدول.

والحجارة تشتري حظها
عند الطحان في بركة السمك.
والسمك يشتري دقيقه
عند الفوانيس في الريح.

13 ـ ضربة موت

في البدء كان الزمن
ثم كانت الذبابة
وربما كان فار
ثم، ناس بكثرة
بقدر الإمكان

ثم ثانية...
كان الزمن.

14 ــ أفعال

شجرة تحرك
ذراعيها،
وتصنع عاصفة،
وسمكة كبيرة
ترفع فمها
وتبصق بحراً،
وصياح ديك
ينفر ديكاً آخر،
والاثنان يحترقان،
وطفل يلعب، لعبة الحفر
لحين أن تصبح الأرض
قبراً له.

النمسا/ غراتس

الشاعر إريش في سطور:

ـ ولد الشاعر إريش فريد في فيينا / النمسا ـ عام 1921.

ـ هرب الشاعر إلى إنكلترا عام 1938، بعد أن وقعت النمسا تحت الاحتلال، عمل مترجماً من اللغات الإنكليزية والعبرية واليونانية إلى الألمانية، وترجم لكثير من كبار شعراء العالم: شكسبير، توماس ديلان.

ـ نشر عدداً ضخماً من دواوينه الشعرية وكتبه النثرية ورواياته، منها:

* قصائد للنمسا ـ لندن، 1944.
* قصائد ـ هامبورغ، 1958
* الجندي والحسناء (رواية) هامبورغ، 1960.
* 100 قصيدة من دون وطن ـ برلين، 1978.
* قصائد حب ـ برلين، 1978.

ـ وأما في مجال الترجمة، فقد ترجم أعمال الشاعرِ العالمي الكبير شكسبير ومنها: العاصفة، تاجر البندقية، ريتشارد الثاني، هنري الخامس، أنطونيو وكليوباترا، بريكليس، هاملت، حلم ليلة صيف وأعمال أخرى في هذا الحقل.

ويعدّ إريش فريد علماً من أعلام الأدب النمساوي حالياً.

ملاحظة:

1 ـ بدل رفو المزوري ـ شاعر وصحفي ومترجم عراقي يعيش في النمسا.

2 ـ هذه القصائد جزء من كتاب "أنطولوجيا شعراء النمسا" الذي يعده المترجم للطبع.■

مختارات
من شعر بوريس باسترناك

ترجمة
د. إبراهيم استنبولي

بوريس باسترناك
BORIS PASTERNAK
أن تعيش الحياة . ليس كما أن تعبر الدرب

كتبت الشاعرة الروسية الرائعة مارينا تسفيتاييفا: «... تأثير باسترناك يعادل تأثير النوم. نحن لا نفهمه. نحن نسقط فيه. نقع تحت تأثيره. نغرق فيه... نحن نفهم باسترناك كما تفهمنا الحيوانات.. ».

لقد وجدت أحداث مختلفة من القرن العشرين انعكاساً لها في إبداع باسترناك. كان مصيره صعباً للغاية، كما مصير الكثير من شعراء ذلك الجيل. لقد عاش فترات من النهوض، وأخرى من السقوط والإحباط، من الانكسارات والانتصارات... لذلك ربما كان الإبداع بالنسبة لباسترناك بمثابة المخرج والسبيل إلى النجاة، بل وربما طريقاً للهروب من الواقع السوفيتي المحيط به. كان الشاعر يؤكد باستمرار أهمية العمل المتواصل للقلب والعقل عند الأديب والفنان:

لا تنمْ، لا تنمْ، اشتغل،
لا تتوقف عن العمل،
لا تنم، حارب النعاس،
كما النجمة، كما الطيار.
لا تنم، لا تنم، أيها الفنان،
لا تستسلم للنوم.
أنت ـ رهينة الزمن،
أنت عند الخلود ـ أسير.

ولد بوريس ليونيدوفيتش باسترناك ـ الشاعر والكاتب والمترجم، في 10 شباط من عام 1890 في موسكو ابناً لعضو أكاديمية الفنون ليونيد باسترناك. لذلك كان محاطاً منذ طفولته بالموسيقى، بالفنانين والأدباء. وقد كانت الموسيقى من أولى اهتماماته حيث شغف بها جداً... فبتأثير الموسيقار الروسي الكبير سكريابين راح يدرس الموسيقى منذ سن الثالثة عشرة... ولكن بعد ست سنوات من الدروس المضنية هجرها إلى غير رجعة.

بعد تخرجه من الثانوية في عام 1909 انتسب إلى كلية الآداب والتاريخ في جامعة موسكو، وبرز لديه اهتمام كبير بالفلسفة.. ومن أجل زيادة معارفه الفلسفية وتطويرها، سافر في عام 1912 إلى ألمانيا، حيث تلقى دروساً في الفلسفة خلال فصل كامل في جامعة ماربورغ، ومن هناك قام برحلة إلى سويسرا وإيطاليا.

عاد إلى موسكو وأنهى دراسته الجامعية في عام 1913. بعد أن برد اهتمامه بالفلسفة، انغمس بالكامل في فن الشعر، الذي سيشكل لاحقاً المضمون الوحيد لكل حياته.

أصدر أولى مجموعاته الشعرية «توأم في الغيوم» 1914، «من فوق الحواجز» 1917.. وقد لوحظ التأثير الكبير لتيار الرمزية والمستقبلية futurism في شعره في تلك المرحلة.

كان باسترناك يقدِّر عالياً إبداع (بلوك) وموهبته الشعرية، إذ كان يرى في منظومته الشعرية «تلك الحرية في التعامل والتعاطي مع الحياة ومع الأشياء في هذه الدنيا، التي بدونها، أي الحرية، لا يمكن أن يكون هناك أي إبداع حقيقي وكبير».

في عام 1922 أصدر مجموعته الشعرية «أختي . أيتها الحياة»، التي وضعت الشاعر باسترناك على الفور في مصاف أساتذة الكلمة الشعرية المعاصرة. ومن هذه المجموعة انطلق باسترناك كظاهرة فريدة في عالم الشعر.

في العشرينيات من القرن الماضي اقترب باسترناك من التجمع الأدبي «Lef» (الجبهة اليسارية للفن)، الذي أسسه ف. مايكوفسكي بالاشتراك مع ن.آسييف وأ. بريك وغيرهم. وقد كانت علاقته مع هذا الاتحاد الأدبي نتيجة الصداقة التي كانت تربطه مع مايكوفسكي... وقد انتهت علاقته بالتجمع في عام 1927.

خلال تلك الحقبة صدرت مجموعته الشعرية «مواضيع ومتغيرات» (1923)، وبدأ بكتابة رواية شعرية تدور حول حياته الشخصية وأنجزها في عام 1925. ثم كتب سلسلة شعرية بعنوان «المرض السامي»، روايات «عام 1905» و«الملازم شميدْت».

في عام 1928 ظهرت لديه فكرة العمل على موضوع نثري «صك الأمان» والذي أنهاه خلال عامين. وقد عدّ باسترناك عمله هذا «بمثابة مقتطفات من حياته بخصوص آرائه في الفن وماهية جذورها.. ».

في عام 1931 غادر إلى القفقاس جورجيا: وقد وجدت انطباعاته الجورجية انعكاساً لها في سلسلة من الأشعار باسم «الأمواج». هذه الأشعار صارت فيما بعد جزءاً من المجموعة الشعرية «الولادة الثاني»، وفيها يتوصل الشاعر إلى امتلاك البساطة الكلاسيكية للكلمة الشعرية.

في أعوام الثلاثينيات قلّ إنتاج الشاعر للأعمال المميزة.. لكنه أعطى اهتماماً كبيراً للترجمة، التي أصبحت ابتداء من عام 1934 منتظمة ومتواصلة حتى نهاية حياته (قام الشاعر بترجمة أعمال لشعراء من جورجيا، شكسبير، غوته، شيلر، ريلكه، فيرلين وغيرهم...).

قبل بداية الحرب الوطنية العظمى، في بداية عام 1941، تغلب الشاعر على الأزمة الإبداعية، وتبدأ لديه مرحلة جديدة من الصعود: كتب سلسلة أشعار «بيريديلكينو»[1].

قام في عام 1943 بجولة على الجبهة نتج عنها «في الجيش»، وأشعار «مقتل قناص»، «اللوحة المنبعثة»، «الربيع»... هذه الأشعار دخلت فيما بعد كتاب «في القطارات المبكرة» وهو عبارة عن سلسلة أشعار كما هو الحال في «بيريديلكينو».

لقد استغرق باسترناك في كتابة رواية «دكتور جيفاغو» سنوات طويلة، وانتهى من كتابتها في نهاية الخمسينيات. نُشرت الرواية خارج الاتحاد السوفييتي السابق في عام 1958، ونال عليها جائزة نوبل للآداب. وقد سبب ذلك هجوماً حاداً وعنيفاً من قبل الجهات الرسمية ضد الرواية والكاتب... وتم طرد باسترناك من اتحاد كتاب الاتحاد السوفييتي. ونتيجة للحملات المسعورة ضده اضطر الكاتب إلى رفض الجائزة. وقد كان لهذه القصة أثر سلبي كبير عليه كشاعر وكاتب، وساعدت على تقليص سنوات عمره:

لقد ضعتُ، كما الوحش في زريبة.
في مكان ما - بشر، ضوء وقرار،
من خلفي صخب المطاردة،
وليس من طريق أمامي للخروج.
لكنني، وعند حافة القبر،
واثق أنه سيأتي زمن -
تتغلب فيه روح الخير
على قوة الشر والرذيلة.

أعيد الاعتبار للشاعر والكاتب في عام 1987.. وتمت طباعة الرواية في روسيا في عام 1988 في مجلة «العالم الجديد». تؤكد الأبيات التي ينطق بها البطل يوري جيفاغو في نهاية

---

(1) بيريديلكينو ــ منطقة في ضواحي موسكو... عبارة عن بلدة مؤلفة من عدد من البيوت ــ نظام فيلات.. حيث يوجد بيت الإبداع لاتحاد كتاب الاتحاد السوفييتي سابقاً، وحالياً هناك تقع متاحف عدد من الأدباء والفنانين بمن فيهم بوريس باسترناك. ومن بين الأدباء السوفييت والروس المعروفين الذين عاشوا هناك نذكر إلف Eilf وبتروف، بابل وباختين، سيمونوف ويفتوشينكو، اكودجافا واخمادولينا ــ المترجم.

الرواية على الحماسة الأخلاقية الفلسفية لمؤلف الرواية. فالرواية تحكي عن أحداث الثورة والحرب الأهلية، عن مصير أولئك الناس، الذين قُذِفَ بهم إلى خضم العنف والقسوة الثورية باسم الثورة والدفاع عنها.

في عام 1956 - 1959 ظهرت المجموعة الأخيرة من أشعار باسترناك «عندما يطيب اللهو».

في عام 1960 توفي الشاعر بعد معاناة طويلة مع المرض (سرطان الرئة) وذلك في 30 أيار من عام 1960.

من قصيدة «تعريف الشعر»:

هو. صفيرٌ حادٌ يملأ المكان،

هو. خشخشةٌ لقِطعِ جليدٍ تتكسرْ،

هو. ليل يُجمِّدُ الورقَ الأخضرْ،

هو. مبارزةٌ بين بُلْبلَين.

I

هاملت

[من كتاب "دكتور جيفاغو]

هَمَد الدويُّ.
خرجتُ إلى المنصة.
مستنداً إلى قائمة الباب،
رحت ألتقط بعيداً في الصدى،
ما سوف يحدث في عصري.

عتمة الليلِ مصوَّبة إليّ
بقوةِ ألفِ مكبّرٍ في المحور.
إذا كان بإمكانك، Avva Otche،

فاعفني من هذه الكاس.

أنا أحبُّ قصدَك الجموح،
وموافق أن ألعب الدور.
لكن دراما أخرى تجري الآن،
لذلك اطردني هذه المرة.
غير أن ترتيب الفصول مُقررٌ،
ونهاية الدربِ حتمية.
أنا وحيدٌ، كلُّ شيءٍ يغرقُ في الرياء.
أن تعيش الحياة ـ ليس كما أن تعبرَ الدرب.

II

إلى آنا أخماتوفا

يبدو لي، أنني سانتقي كلمات،
تشبه تكوينكِ الأول.
لا فرق عندي ـ إن أخطأت،
فانا لن أتخلص من عادتي أن أخطئ.

إني أسمع أصوات السطوح المبلولة،
والضربات المنتقاة للنقش على الخشب.
ومدينة ما، معروفة من الأحرف الأولى،
تنمو وتتردد في كل مقطع.

الربيع من حولنا، لكن
الخروج من المدينة ممنوع.

ما زالت الزبونة البخيلة قاسية.
العينان تدمعان من التطريز على ضوء القنديل،
ينهض الفجر، ولا يستقيم الظهر.

تتنفس رحابات لادوج[1] الملساء
تسرع إلى الماء، مستسلمة لوهن قوتها.
لا فائدة من تلك المشاوير.
فالقنوات تفوح برائحة فاسدة من المجارير.

فيها يغطس، كما الجوز الفارغ،
الهواء الساخن وهو يهزّ أجفان
الأغصان، والنجوم، والمصابيح، والعصور،
وخياطة البياضات وهي تنظر
في البعيد من فوق الجسر.

قد تكون للنظرة حدة مختلفة.
قد يختلف وضوح الصورة.
لكن الذي يحلّ أقسى القلاع ـ
رحابٌ ليليٌّ تحت نظر ليلةٍ بيضاء.

هكذا أتخيل نظرتك وخيالك.
هو بالنسبة لي مهيبٌ
ليس بسبب عمود الملح ذاك،

(1) *المقصود مجموعة بحيرات لادوج في نواحي بطرسبورغ.. المترجم.*

الذي به أنتِ منذ خمس سنوات
قتلتِ الخوفَ من الهرب إلى القافية.

لكن، انطلاقاً، من كتبكِ الأولى،
حيث نمَتْ حبات النثر الثاقب،
هو في كل شيء، كما الشرارة الدليل،
يُجبر على محاربة ما كان من أحداث.

1929

• • •

III

إلى مارينا تسفيتاييفا

كئيباً يطولُ يومٌ ماطر.
بلا عزاء تسيلُ جداول
على الجناح فوق باب المدخل
وعبر نوافذي المفتوحة.

خلفَ السياجِ بمحاذاة الشارع
تنغمر الحديقة العامة.
والغيوم تتمدد عشوائياً،
مُستلقيةً، كالدب في وجار.
يلوحُ لي كتابٌ في اليوم الغائم
عن الأرض وجمالها.
لكِ، على الورقة الأولى

أرسم «جنّية» الغابة.

آه، مارينا، حانَ من زمن بعيد،
وهو ليس بالعمل الشاق،
أن ينقل جثمانك المهمل
من ايلابوغ[1] مع موسيقى القداس الجنائزي.

لقد ابتكرتُ الاحتفالَ بنقلك
في العام الماضي وأنا
على ثلجِ نهرٍ متجمدٍ، حيث
الزوارقُ تمضي الشتاء.

ما زال صعباً عليَّ حتى الآن
أن أتخيلك ميتة.
كمليونيرةٍ مُقتِّصِدة
وسط أخواتها الجائعات.

ماذا علي أن أفعل لأجلك؟
أخبريني كيفما كان
فان ترحلين بصمت
ما هو سوى عتبٌ غير معلن.
الفقدان دوماً ملغز.
إني أعاني دون جدوى

(1) *ايلابوغ: مدينة في جمهورية تاتارستان الروسية ذات الحكم الذاتي... أسست عام 1780.*

في البحث عبثاً عن جواب،
ليس من ظلٍّ للموت.
هنا كل شيء - نصف كلمة
وظلال، أعراسٌ
وخداعٌ للذات،
من خلال الإيمان في البعث
فقط يوجد مؤشر ما.

الشتاء - كوليمة تابين فاخرة،
أن تخرج من المأوى،
من أجل بعض الخبز لأجل الليل،
وأن تبلّه بالخمر - هو الدفء.

هناك أمام البيت، في الكثيب الثلجي
شجرة تفاح.
المدينة يلفها الثلج -
والشاهد الكبير على قبرك
قد تراءى لي طيلة العام.
وقد أدرتِ وجهكِ للرب،
تنشدين لقاءه من الأرض،
كما في تلك الأيام، حين لم يعلنوا
لكِ الحساب عليها بعدْ.

● ● ●

■ 1943

القصة

أيدي السود { قصة من موزامبيق }	لويس برناردو أونفانا	ت. شوكت يوسف
الفارّ	خوسّيه ماريّا ميرينو	ت. علي إبراهيم أشقر
ابن البحر { قصة من مالطا }	أوليفير فريجيري	ت. مارتن زمّيت
موارد غير بشرية	كريستيان برغزول	ت. عدنان محمود محمد
ليمت إسحق الثاني { قصة أرمينية}	سيمون سيمونيان	ت. نزار خليلي

أيدي السود

(قصة من موزامبيق)

ترجمة
شوكت يوسف

(لويس برناردو أونفانا) كاتب موزابيقي معروف ولد عام 1942. صدرت مجموعته القصصية الأولى بعنوان "نحن نقتل الكلب الأجرب" عام 1964.

أونفانا رئيس منظمة الصحفيين الوطنية، عضو قيادة رابطة الكتاب الموزامبيقيين، وسكرتير حكومي لشؤون الثقافة في بلاده.

ما عدتُ أذكر المناسبة ولا متى على وجه الدقة، لكن السيد[1] المعلم قال ذات مرة إن راحات أكفّ الناس السود أو الزنوج أقل سواداً أو أكثر بياضاً من سائر أجزاء أجسادهم، لأن أسلافهم، قبل قرون عديدة، كانوا يدرجون، كما الحيوانات، على أربع، ولذا لم تتعرض أكفهم للشمس التي سوّدت أشعتها بالمقابل أجسادهم.

تذكرت هذا الأمر عندما قال لنا السيد الكاهن بعد قراءة «كتاب تعليم أصول الدين» إننا جميعاً لم نعد ننفع في شيء وإن السود في الماضي كانوا أفضل بكثير من الآن. وذكر آنئذ الأكف الكاشفة اللون التي صارت على ما هي

(1) يَقصد بكلمة «السيد» هنا وفيما سيلي المستعمر الأبيض.

عليه لأن السود في الأزمنة الماضية، كانوا أكثر خضوعاً وخشوعاً، وإيماناً شابكين أيديهم على صدورهم دوماً من أجل الصلاة.

بدت لي هذه القصص حول أكفّنا طريفة، حتى رحتُ أطرح هذا السؤال على كل ما يمكن أن يقول لي شيئاً جديداً حول ذلك. (دونا دوريس)، على سبيل المثال، قالت إن الله خلق الأكف كاشفة هكذا كي لا يتلوث الطعام الذي يحضّره السود لأسيادهم وكي تبقى نظيفة، كما يجب، الأشياء الأخرى التي تلمسها أيديهم.

أما السيد (أنطونيش كوكا ـ كولا) الذي لا يخرج من حانوته إلى شوارع القرية إلا بعد أن يبيع كل عبوات الكوكا ـ كولا المتوافرة لديه، فأخبرني بأن كل هذه التفسيرات هراء ولا قيمة لها. طبعاً، في البداية لم أوافقه الرأي، لكنه سعى جهده لإقناعي بوجهة نظره. وبعد حين عندما اعترفت له بقبول رأيه، روى لي كل ما عرفه عن أيدي السود كما يلي:

ـ في قديم الزمان، قبل سنوات موغلة في القدم اجتمع الرب، ويسوع المسيح، ومريم العذراء، والقديس بطرس، وكثير من الملائكة والقديسين الآخرين، إضافة إلى الأموات الذين ارتفعوا إلى السماء وقرروا جميعاً خلق الناس السود. هل تعلم كيف حصل ذلك؟ تناولوا صلصالاً وصنعوا منه أشكالاً آدمية، ثم رفعوها لشيّها في الموقدة السماوية كما يجب. لكن نظراً لأن القديسين كانوا في عجلة من أمرهم، وحجم الموقدة لا يتسع لكثيرين دفعة واحدة لإتمام العملية فقد علق كثيرون فترة طويلة في أنابيب المداخن بانتظام دورهم. في هذه الأثناء تكاثف الدخان المتصاعد أكثر فأكثر، واسودّ كما الفحم كل من كان في هذه الأنابيب. أما الآن فلا شك في أنك تريد معرفة سبب بقاء أكفهم كاشفة اللون. طبعاً أثناء شيّ الصلصال على النار صار الجو حاراً وخانقاً، وهذا ما دفع كلاً منهم للتشبث بأخيه، وبهذا الشكل نجت أكفهم من السواد. هنا ضحك السيد أنطونيش وكذلك الآخرون الذين تحلقوا حولنا لسماع هذه الرواية.

في ذلك اليوم ذاته، وبعد أن ذهب السيد أنطونيش ناداني السيد (فرانش)، وقال لي إن كل ما سمعته هنا فاغراً فاك من الدهشة محض هراء. فالقضية، في حقيقة الأمر، غير ذلك تماماً. هو وحده يعرفها وهي على النحو التالي: عندما فرغ الإله من خلق البشر أرسلهم للاستحمام في البحيرة السماوية، وبعد الاستحمام أصبحوا بيض البشرة. لكن ذلك حدث عند بزوغ الفجر، وفي ذلك الوقت كان ماء البحيرة بارداً جداً. وهكذا لم يجرؤ بعض

الناس على الاستحمام في عمق البحيرة، بل اكتفوا بغسل أيديهم وأقدامهم قبل أن يرتدوا ثيابهم وينزلوا إلى الأرض.

لكني قرأت أيضاً كتاباً أشير فيه عرضاً على أن أكف الناس السود بقيت كاشفة اللون، لأنهم عاشوا زمناً طويلاً محنيين يجمعون القطن الأبيض في الحقول. لم توافق (دونيا ستيفانيا) على هذا الرأي، ورأت أن الأكف قد ابيضّت قليلاً لكثرة ما غسلت بالماء والصابون.

في نهاية الأمر صرتُ في حيرة بعد كل ما سمعته. فأيدي الناس السود حقيقة. وحتى تلك العجفاء المتغضنة. أكثر بياضاً من سائر أجزاء الجسم الأخرى. تلك الحقيقة لا جدال فيها!

أخيراً وحدها أمي قالت الحقيقة بخصوص أيدي الناس السود ولونها. في ذلك اليوم عندما جرى الحديث بيننا عن ذلك رويتُ لها كل ما سمعته من قصص فضحكت وضحكت.. ولم تجب على سؤالي آنئذ. وعندما ألححتُ بالسؤال ورأت أني مصرٌ على معرفة رأيها عاودها الضحك من جديد حتى سالت دموعها. ثم حكتْ لي ما يلي:

ـ خلق الله السود لأن ذلك كان ضرورياً. كانت تلك ضرورة لا بد منها يا بنيّ... بعدئذ ندم الرب على ما فعل لأن الناس الآخرين صاروا يسخرون منهم، يتخذونهم خدماً في بيوتهم، عبيداً وأرقاء... لكن لم يعد بوسعه فعل شيء من أجل جعل جميع الناس بيض البشرة، لأن الناس البيض اعتادوا على استرقاق السود، استمرؤوا خضوعهم ولم يوافقوا على الامتناع عن ذلك. عندها قرّر الرب جعل راحات أكف السود كسواها لدى الناس الآخرين. هل تعرف لماذا؟ واضحٌ أن لا تعرف، ولا غرابة في ذلك، إذ كثيرون لا يعرفون أيضاً. فعل الرب ما فعل ليدل على أن كل ما يفعله الناس إنما هو، في المقام الأول، فعل بشر، فعل أيدٍ واحدة. أيدي بشر عليهم أن يفهموا أنهم قبل كل شيء بشر. يجب أن يفهموا أن أيدي السود هي تماماً كأيدي أولئك الفرحين بكونهم بيضاً لا سوداً.

روتْ أمي لي ذلك وقبّلت راحة يدي.

أما أنا فعدوتُ راكضاً إلى باحة الدار للعب بالكرة مستذكراً أني لم أشهد في حياتي إنساناً بكى هكذا دونما سبب ظاهر كما بكتْ أمي.■

الفارّ

El desertor

ترجمة

علي إبراهيم أشقر

خوسيّه ماريّا ميرينو[1] Jos Mara Merino

الفارّ El desertor

الحبّ شيء خاصّ جدّاً، لذلك لم تشعر بأيّ خوف لمّا رأتِ الخَيَال قرب الباب مضاءً بسنا القمر، الذي كان يُضفي عليه بسبب شحّ ضوئه تحديداً، مظهر بقعة كبيرة مسطّحة بشعة. لقد علمتْ أنه قد عاد إلى البيت. وكانت عذوبة ليلة سان خوان[2] والسماء الشفّافة، ورائحة العشب الطريّة، وخرير الماء، وغناء العنادل تعيد التوازن إلى خير ما في طبيعتها إزاء الحضور المستردّ.

(1) كاتب إسباني معاصر. وُلد في لاكورونيا عام 1941. بدأ كتابة الشعر، لكنه عُرف روائياً لمّا صدرت روايته: قصة أندرس تشوث عام 1976. من مؤلفاته: الحلة الذهبية ــ المسافر الضائع ــ أرض الزمن المفقود ــ الضفّة المظلمة ــ دموع الشمس ــ قصص مملكة السر، ومنها أخذت هذه القصة ــ المترجم.

(2) هي ليلة 24 حزيران ــ المترجم.

لقد كان مضى على الحياة الزوجية خمسة أشهر تقريباً لمّا انفجرت الحرب، فاستُدعي إليها؛ وكانت هي تعرف تذبذبات الجبهة من خلال السطور في تلك الرسائل القصيرة الملأى بالشطبات. لكنّ الرسائل التي كانت تشير في البداية، وإن بشكل غامض، إلى الأحداث والمشاهد، أخذت تقتصر أكثر فأكثر على التعبير البسيط عن النوستالجيا وعن رغباته في العودة؛ وصارت ترد من غير تشطيب مشبعةً بشوق معبّر عنه بشكل جدّ زهيد حتى كان يدفعها ذلك إلى البكاء كلّما قرأتها.

لم تكن حينئذ جدّ وحيدة، إنما كانت أمّه ما تزال تقطن معها. والعجوز وإن تكن مريضة جداً، كانت ترافقها بحضورها البسيط مهتمةً بأعمال صغيرة، أو بالأحاديث اليومية في التعليق على رسائله، وعن أخبار الحرب الغامضة. وبعد عام ماتت، فقد وُجدت على مقعد المطبخ ذاته وعنقودُ عنب في حضنها، وحبّة منه بين أصابع يدها اليمنى. وقد عرفت من رسالة أخرى من زوجها أن رؤساءه لم يروا ملائماً إعطاءه إجازةً لّما وصله خبر وفاة أمّه، لأن عملية الدفن قد كانت تمّت منذ مدّة من الوقت.

ظلّت وحيدة في البيت صامتة معظم اليوم، إلا إذا ذهبت إلى بيت أختها لعقد محادثة قصيرة في قرية صامتة أيضاً، قرية كان يغيب عنها الفتيانُ والشبان المتزوّجون، وكانت تعيش هذا الغياب بعزيمة ذاهلة.

كانت تُغرق نفسها في أشغال بإرادةٍ قويّة للنسيان، وهكذا كانت تؤدّي أعمالها اليومية بتوقيتٍ دقيقٍ صارٍ، بدءاً من تنظيف المطبخ والمغسل والإسطبلات ودورات أعمال الحقل المتتابعة من حصاد ونقل الأعشاب، وتعزيق الخضار، وتحضين الأشجار المثمرة وهرس الجاودار. هي وإن كانت تغرق في اللحظة الآنيّة التي ربما كانت تتطلب منها إضافة إلى الجهد الجسدي إيقاعاً خاصاً، فقد كانت تحسب غيابه حلمَ يقظة غائماً غير واقعي تماماً، وأنها ستخرج منه في استيقاظ وشيك.

لكن الزمن كان يمضي والحرب ما كانت تنتهي، حرب ما كانت تعرف أسبابها جيّداً جداً، وإنما كان الخوري يخاطبهم من منبره عن العدو كشرّ شيطاني مخيف ومُعدٍ كالوباء. وها قد كفّت الحرب والعدو عن أي يُشار إليهما إشارة حقيقة، وكأن المجهود الحربي كان هدفه الدفاع باستماتة لصد اجتياح تقوم به كائنات مرعبة قادمة من بلد ما بعيد ومشؤوم، حتى أن مُريئة صاحت بمناسبة عبور قافلةٍ من الأسرى للقرية، وخروج الجيران لرؤيتهم بفضول حاد، صيحةً غريبة مبدية خيبة دهشتها إذْ تحققت أن الأعداء لا يظهرون بالمظهر الذي جعلهم يتخيّلونه ذمُّ الخوري لهم، وأخبارٌ أخرى عنهم:

.ليس لهم ذَنَب!

لم يكن لهم ذَنَب ولا أظلاف ولا قرون؛ بل كانوا بشراً محزونين قاتمي الوجوه، يرتدون معاطف قذرةً وسترات مهترئة، ويعتمرون قبعات جبلية وسيدارات عسكرية؛ وكانت لحاهم جميعاً تقريباً نامية على وجوههم الضامرة، وإن كانت تظهر خدود بعض الفتيان نظيفة حليقة.

أما هي، فقد جلبت إلى ذهنها رؤيةُ هؤلاء الجنود المُقموعين صورة زوجها ذاته الذي ربما يكون محمولاً في هذه اللحظات أيضاً على شاحنة مزدحمة، ومنكمشاً على نفسه تحت معطفه الرمادي، حتى حسبت أنها تعرفت في وجوه بعض منهم، إلى الوجه المحبوب. وغرقت في اضطراب مفاجئ ملأها بالقلق.

مضى الزمن وانقضى عام آخر، وما تزال القرية تفقد بشراً، ولم يبقَ فيها آخر الأمر غيرُ الأطفال والنساء والعجائز، وكفّت السهرات عن أن تكون مناسبة مفرحة لقصّ أساطير وتذكّر أحداث، وإنما صارت مدعاة للصلوات فحسب. وكانت سبحات وأوراد وصلوات تساعية وقداديس تشغل ساعات التواصل الجماعي.

لمّا حلّت ليلة سان خوان ما كانوا ينوون أن يتذكروا الزمن الذي كان فيه الشبّان مع ملكهم يوقدون ناراً كبيرة في الساحة. وجلبت النار الناس الذين تحلّقوا حولها. كانت ليلة صافية حارة من غير هبة ريح.

كان الأطفال يصيحون حول النار عند حدّ الوهج المستعر، وتذكّر الكبار فتيانهم لما كانوا يملؤون بالضوضاء والفوضى ليالي أُخَر من سان خوان. أما تلك الليلة فكانوا يحنّون إلى ما كان الشبان هنا يقبلونه بمزيج مُلزم من التسامح والاستياء الذي يجلبه الخضوع لطقس لا محيد عنه، وكأنّ جانباً من حياتهم قد بُتر منهم.

وما كانت توجد ضرورة ذلك العام ولا العام الفائت إلى حراسة البيض والذبائح والحلل، فلن يأتي أحد خَلْسة في الليل ليسرقها، ولن يطمس أحد الدروب، ولن يدنّس جذوة النار أحد. فقد خلت القرية من الشبان، وكان نفسُ الليل الحلو يضفي كآبة خاصة على تلك الحقيقة التي زادت ألماً بسبب الظروف الباعثة عليها.

وتفكّك اللقاء المرتجل لّما انطفأت نار الحريق. فانصرفت هي إلى بيت أختها، وحيّت عائلتها بسرعة وذهبت إلى بيتها. حينئذ رأت الخيال قرب الباب. وإذْ تعرّفت إليه في الحال، شرعت تركض وعانقته بكلّ قواها.

كان قد تغيّر. فصار أكثر نحولاً وأشد شحوباً، واكتسب في حركاته نوعاً من البطء جلياً. وعلمت أنه فارّ. فقد كان دخل المشفى عقِب جرح بانفجار قنبلة يدوية، ولما تماثل للشفاء، واستعاد قواه صمم على الهرب، والعودة إلى البيت؛ وكان هرباً مرهقاً دام أسبوعاً، لكن، ها هو ذا يقف هنا صامتاً باسماً.

كان عليها أن تلتزم أتمّ الحذر. فأخفت فرحها واستمرّت تعيش حياتها المعتادة؛ وكان هو يختبئ في مكان ما من البيت خلال ساعات النهار، حتى إذا جاء الليل وستر الظلام كلّ شيء، كانا يخرجان إلى الجُنينة، ويجلسان جنباً إلى جنب، وهما يشعران بخفق النجوم المرتعشة، ووشوشة النهر، وبالعصافير تتنادى وسط أغصان غير منظورة.

واستعادت بين ذراعيه طعم أوقات الزواج الأولى، وشكوى القبلات والعناق الأخير. وإذْ كان الحبّ شيئاً خاصاً جداً فقد انتقلت إلى مقام ثانوي جداً المشاكلُ كلها سواء أكانت الحرب أم الجهد الفردي الذي كان يتضاعف في أعمال كثيرة، أم المبادلات المعقدة للحصول على كل ما هو ضروري من أجل حياة منتظمة.

وكان همها الوحيد الآن ألا يُكشف أمره؛ لكنها لما عادت ذات مساء مع حمولة من الحطب، وجدت الحرس في بيتها؛ وإذْ كانوا يحملون بلاغاً بسبب الفرار الذي ربما أُفصح عن وجهته كما يبدو وسط كوابيس الحمى في المشفى، فتشوا البيت. هم وإن كانوا غير قادرين على العثور عليه، فقد غمرتها تلك الزيارة غير المنتظرة بالقلق، لمّا فكرت أنهم ربما اكتشفوه ذات يوم، وقادوه مرةً أخرى فيُعاقب على هربه ربما بالموت.

وهكذا انقضى الصيف بين حلاوات وجوده في البيت ونوبات مخاوفها. وكانت تشرع أحياناً في الغناء من غير وعي منها. كانت القرية الصامتة الحزينة تستقبل موقفها بدهشة فيها اضطراب.

مع ذلك، كان شعور غريب يجعلها تستيقظ منتصف الليل، على إحساسها به إلى جانبها؛ فقد كان يعبر مخيّلتها قطيعٌ مشتت من المخاوف المضطربة، وكأنما المستقبل قد حُطّ وتمّت فيه كل أصناف الفأل المشؤومة.

ولم يكن إلى جانبها لما استيقظت في اليوم الأول من أيلول. كان يوماً قاتماً يفوح برائحة الرطوبة. فبحثت عنه في البيت وفي الحظيرة، لكنها لم تستطع أن تعثر عليه. وأثار فيها ذلك الغياب الذي أعاد إليها صورة الوحدة الطويلة هاجساً مخيفاً.

وعند صلاة العصر رأت الحرس قادمين، وكانت شرعت تمطر بقوة أشد حتى تغطّت معاطفهم المطرية بالماء.

لقد عثروا عليه. كان في قمة الهضبة بين الصخور وذراعاه مبسوطتان ليطلّ برأسه أقصى ما يمكن باتجاه القرية. لا ريب أن الجرح قد انفتح مرة أخرى في طريق الفرار الطويل. كان جسمه جافاً كسِلخ أفعى؛ وكان الحرس يقولون إنه قضى نحبه منذ ليلة سان خوان على الأقل.■

ابن البحر
(قصة من مالطا)

ترجمة
مارتن زميت

توطئة:

تختصر جزيرة مالطا ذات العراقة والأصالة في تاريخها القديم والحديث، رغم صغر حجمها، كل ما ألفه الناس في بيئاتهم المختلفة من سمات. مالطا مرآة صافية تعكس معالم الشرق والغرب والشمال والجنوب، فيشعر الإنسان، وهو يتجول بين مدنها وأريافها وغاباتها وجبالها، كأن الله قد اختزل بلاد العالم في هذه الرقعة الصغيرة التي لا تزيد مساحتها عن 316 كيلو متر مربع.

لا توجد مقارنة بين حجم مالطا على خريطة العالم، وبين ما هي عليه من امتدادات مكتظة بالمشاهد المدهشة التي تمثّل مختلف مظاهر الحياة في جانبها المادي والتاريخي، ومع ما يواكب ذلك من نهضة علمية واعية تهدف إلى تنمية الفكر وانطلاقه في سبل التطور والرقيّ إلى مصاف الدول المتقدمة، إلى جانب نهضة مرموقة في مجال الثقافة والفنون والاحتفاء بالمبدعين وحفزهم إلى المزيد من الإبداع.

اللغة المالطية هي حصيلة تأثير الحضارات القديمة والحديثة التي دخلت مالطا حرباً أو سلماً، منذ الفينيقيين وحتى الاحتلال البريطاني في القرن الثامن عشر. من ثم فإن هذه اللغة مزيج من لغات لاتينية وعربية وإسبانية وإيطالية وإنكليزية، وإن كان تأثير الحضارة العربية الإسلامية في المالطية الأعظم والأهم على الإطلاق، وذلك لأن الحكم العربي استمر في مالطا لأكثر من قرنين (870 ـ 1090 م)، حتى إننا لنجد الآن أكثر من (80%) من ألفاظ اللغة المالطية عربياً أصيلاً واضحاً. وعلى الرغم من هذه النسبة العالية فإن اللغة المالطية اتخذت من الأبجدية اللاتينية وسيلة للكتابة، وقد حُرِّفت بعض حروفها عند النطق بما يناسب اللسان المالطي.

نقدّم للقارئ العربي عبر مجلة "الآداب العالمية" قصة بعنوان "ابن البحر" من تأليف شاعر مالطا وأديبها الكبير (أوليفير فريجيري) اخترناها من مجموعته القصصية "أساطير ما قبل الظلام" التي نُشرت باللغة المالطية في عدة طبعات (1986، 1990، 1994، 2001) وتُرجمت إلى سبع لغات هي الإنكليزية والإيطالية والرومانية والبنغالية والكرواتية والصربية والنرويجية.

د. مارتن زمّيت
قسم الدراسات العربية والشرق أوسطية ـ كلية الآداب ـ جامعة مالطا ـ فاليتا

- ابن البحر -

كان بيتنا مماثلاً لبيوت كثيرة، من الخارج على الأقلّ: كان الباب عادياً، بليت زخرفته وكادت أن تنهار من تلقاء نفسها. فكان لابد من دفعه بإحكام حتّى يُغلق.

لازمته منذ الأبد عارضتان كاد الصدأ أن يأكلهما، وكانتا تضمنان طمأنينتنا ليلاً. أما الجدران، فكانت متآكلة، ولا أتذكّر أنها عرفت الصيانة أو الدهان. فظهرت فيها الخدوش المتعرجة، كما كثرت فيها نقوش أولاد مثلي، وربّما حتّى نقوشي .كانت غرف بيتنا صغيرة ومكتظة أكثر من اللازم، وليس سوى ممرات ضيقة بين الأثاث.

وما أن تدخل البيت حتّى يصادفك درج عال، ثم تجد نفسك أمام أربع غرف كنت أعتبرها كافية لأمي ولأختي ولي. الكل قديم في بيتنا ويحتاج الاستبدال، باستثنائي وباستثناء أختي .مخلوقان في زهرة العمر لم يكتشفا بعد كل ما يحتويه كوكب البشر.

في بعض الأحيان، كنت أسمع صوت أمّي في الشارع، دون أن ألتفت للردّ عليه. كانت أمّي تنطق مقطعي اسمي بنوع من الإطالة: «(بيرتو)، يا (بيرتو)»، وكان صوتها ضعيفاً تارةً وألتقطه بين أصوات أخرى، وخفيّاً جداً تارةً أخرى، مما يجعلني أشك في أنّي سمعت صوتاً كنت أعرفه حق المعرفة. وكانت أمي تواصل نداءها . أعرف ذلك . ثم كانت تحكي لي كلّ شيء فور عودتي إلى البيت، وإغلاقي الباب الموارب، وصعودي الدرج . درجتين درجتين. ورغم خطورة الدرج، فإنني لا أتذكّر أني تعثّرت فيه قطّ، أما أختي، فكانت تصعده وتهبطه درجة درجة.

كانت السفن قد تعوّدت عليّ، فهي كالأسماك الغريبة والكبيرة الصاعدة من قاع البحر . ذلك البحر الذي تربّيت معه وآنسته أكثر من الأرض. كانت السفن مصطفّة جنباً إلى جنب، في انتظار دورها في الإرساء أو الإبحار وهي

تحجب الشاطئ الآخر عن الأنظار. ويكثر عليها الملاحون في أثناء النهار وهم يباشرون أعمالهم دائبين.

فبعضهم يتجهون إلى سفنهم على قوارب صغيرة كانت تقترب من جوانبها الضخمة وتقف عند درجها، وبعضهم الآخر يغادرون سفهنم على قوارب أخرى متجهين إلى الشاطئ. أما أصحاب القوارب، فكان لهم الوجه ذاته، بتجاعيده وسمرته وحاجته إلى الحلاقة. كانوا يرتدون قمصاناً غابت عنها ألوانها الأصلية، وسراويل خشنة فضفاضة لا تتغيّر، تصل إلى ما فوق بطونهم، مشدودة بحزام عريض. كنت أعرفهم بأسمائهم، وكانوا متعودين عليّ، ولطفاء معي، وكلّما رأوني على حافة الرصيف شاخصاً إليهم ويداي مقبوضتان وراء ظهري، كانوا ينادونني.

"تعال يا (بيْرتو)، ساعدنا في القذف من هنا حتى السفينة. سنعطيك ثلاثة (صولدي)(*). تعال!"

كنت أطير فرحاً، وكنت أقفز في القارب، وآخذ بالمجداف، وأبذل جهدي لأواكب تجديف صاحب القارب. ومع مرور الزمان، أدرك أصحاب القوارب أنني كنت أنتظر نداءهم لي. وبالإضافة إلى أصحاب القوارب، كنت أعرف البحّارة أيضاً: كانوا يذكّرونني بالشرطة، مع أنّهم لم يكونوا عابسين مثلهم. لم أحفظ من اللغة الإنكليزية سوى المفردات الأساسية، وأحياناً كنت ألتقط بعض الكلمات في أثناء التجديف، لا أكثر ولا أقلّ. كان أصحاب القوارب يتفاهمون مع البحّارة، ولكن قدرتهم على فهم الإنكليزية كانت تفوق قدرتهم على التحدّث بها، وفي بعض الأحيان يختلط كلامهم، دون قصد، ببعض الكلمات المالطية.

لم أكن أرجع إلى البيت في الوقت نفسه بانتظام. كانت أمّي تقدّم لي العشاء في الخامسة مساءً تقريباً، وكلّما رأتني، كانت توصيني ألاّ أتأخّر. أحببت أمّي كثيراً ولم أرد أن أسيء إليها. أما فيما يخصّ أمر عودتي المبكرة

(*) عملة مالطية كانت رائجة حتى أوائل السبعينيات، وكانت قيمة (الصولد) ضئيلة جداً.

إلى البيت، فلم أطعها فيه قطّ. ويبدو أنّ ذلك لم يحزّ في نفسها كثيراً، وكنت أشعر أنها كلّما أمرتني ألا أتأخّر، كانت غير جادة في كلامها، وكأنها كانت تريد مني أن أبقى خارج البيت إلى أن أكون قد كسبت قدراً كافياً من المال. فإنها كانت سعيدة جداً بما أكسبه، ولم أكن أحتفظ قطّ بأي مبلغ لنفسي. كما أنها لم تفتّش جيوبي إطلاقاً.

وعند عودتي إلى بيتي في الحادية عشرة ليلاً تقريباً، تكون أمّي قد استلقت على سريرها، وأتجه إلى فراشي مهتدياً بالضوء الخافت الصادر عن مصباح مضيء أمام صورة العذراء في مسطحة الدرج. كانت تستيقظ بأقلّ صوت، ورغم خلع حذائي بالقرب من الباب الخارجي وحمله في يديّ إلى أن أدخل فراشي، فإنها كانت تشعر بي وتناديني.

"هذا أنت، وصلتَ، يا روحي؟"

كانت الكآبة تغلب على صوتها، وهو أمر غريب لم أتمكن من فهمه. ثم كنت ألتمس بركتها وأنام نوماً هادئاً حتى الصباح. سريري تحت النافذة المطلة على الميناء، وكان الميناء يخترق غرفتي برائحته، وبرطوبته، وبالانعكاسات الطويلة والمتعرجة المترامية على البحر تحت السفن، وكأنها تهبط لتبحث عن القاع، بل بمنارته الوحيدة ذات اللون الأحمر، وتنطفئ وتضيء في إطّرادها المتذبذب، على لسان من الأرض في البحر عند مدخل الميناء الواسع. وفي الليالي الصيفية كنت أترك نافذتي مواربة أو مفتوحة على مصراعيها، حسب ارتفاع درجة الحرارة، وكان أقل صوت أو أقل حركة تنساب إلى فراشي بكل حرية. أما في فصل الشتاء، فكان البرد الآتي من البحر يزعجني كثيراً، وكانت الظلمة تنعسني جداً، وكنت أغفو ووجهي نحو السقف، ومسبحتي في يديّ، دون أن أتمكن من إكمال صلاتي. وكثيراً ما كنت أصحو والمسبحة مكبّبة تحتي وأثرها مطبوع على جلدي.

كان البحر المتموج يعرقل نومي، وهيجانه يذكرني بقصص البحارة. لم أتعوّد قط على تصادم الموج على مقربة من غرفتي، وعلى حركة الأمواج دون ما توقف.

كانت حيطان البيوت رطبة جداً، بما فيها حيطان بيتنا، وكأن البحر الذي أحببناه ظل قاسياً معنا إلى الأبد. كان فصل الشتاء يتعبني كثيراً، وكان ربحي محدوداً خلاله. ذلك لأن الملاحين لا يغادرون سفنهم في كثير من الأحيان، مما يؤدي إلى تقلص حركة التجديف. ومع ذلك، فلم أرجع قط إلى البيت دون أن يكون في جيبي بعض النقود، كنت أنتظر قدوم البحّارة المترنّحين والمتماسكين بعضهم ببعض.

كانوا يصرخون باللغة الإنكليزية بأعلى أصواتهم، ويغنّون بطريقة لا تخلو من نشاز، وكنت أفهم ما يريدون، كان أقلهم سكراً يبحث عن صاحب قارب، وكنت أجري نحوهم، متسائلاً:

"Want aboat?" أي، هل تريدون قارباً؟

لم يكن (جانّيكول) ينتظر دائماً آخر البحّارة المتوجّهين إلى سفنهم من الحانات. كنت أعمل لديه في أغلب الأحيان، وكان يثق بي لأنني أجدّف بمهارة، حسب قوله. كنت أطلق ساقيّ للريح متجهاً إلى بابه، وأدقّه بكل قواي حتّى يستيقظ من نومه. وأنتظر لحظات قليلة على أحرّ من الجمر، وفي حالة عدم الردّ، كنت أفهم أنّه لا يزال يحتسي نبيذه في الحانة. كنت أركض نحو رصيف الميناء، وهو يهرول خلفي. وأقعد القرفصاء لأشدّ على حبل القارب بكلّ قوّة، متأكداً من عدم اصطدام القارب بالرصيف، ثمّ أعدّ العدّة للرحلة. لم يكن (جانّيكول) مرتاحاً للبحّارة السكارى، وأنا بدوري كان ينتابني الخوف أحياناً.

"يا عذراء!" كان (جانّيكول) يكرر هذه العبارة وهو ينظر إليهم، أما هم، فكانوا يواصلون غناءهم متماسكين بعضهم ببعض. كنت أجدف بسرعة، مع (جانّيكول)، بقدر الإمكان حتّى نبلغ غايتنا سالمين.

في إحدى الليالي، لم يظهر أحد. كان الجو معتماً، وكدت أغفو على الشاطئ رغم شدة البرد. القوارب تتخبط بعضها ببعض بسبب هيجان البحر، وقوارب أخرى راسية على انفراد تعلو وتهبط دون توقّف. ظللت منتظراً وذراعاي ملتصقتان بصدري، أحدّق النظر في كل الاتجاهات، لم يكن في الحانة زبائن كثر. كان (جانّيكول) قد عاد إلى بيته لينام، ولم أرَ سوى بعض الكلاب السارحة على الرصيف. كاد شعور الخوف ينتابني، رغم أنني لا أذكر أنني تعرضت للخوف من قبل.

ازدادت الريح شدّةً، والتجأت إلى الحائط، تحت شرفة حمتني من رش المطر. ثم أدخلت يدي اليمنى في جيبي عدّة مرّات مصلصلاً النقود القليلة، ثم أخرجت النقود وعددتها مراراً، مع أنني كنت أعلم المبلغ تماماً. لم أشأ الرجوع إلى بيتي خالي الوفاض، ولذا قررت أن أظل منتظراً. اشتدّ المطر، وانسكبت قطراته على وجهي حتّى في المكان الذي آويت إليه، بل وصلني رذاذ البحر، غير أنّه لم يزعجني بقدر ما أزعجني المطر.

جعلت ثنية سترتي القديمة على عنقي لأتدفّأ، وأقفلت كل الأزرار، وانصرفت مطأطئ الرأس. كانت الساعة متأخّرة، وخالجني شعور الإحباط.

ظللت ماشياً محدقاً النظر في كل الاتجاهات. كنت أتوقع أن أسمع خطوات مسرعة خلفي، يدوي وقْعُها في ذلك الهدوء، على الأرض الممتلئة ببرك الأوحال.

وتوقّفت لحظات قليلة أمام باب بيتي، كأنني رفضت أن أيأس. كادت الظلمة تحول دون أن أفتح الباب. وأخيراً دخلت، وخلعت حذائي، وأوصدت الباب، وصعدت الدرج دون إثارة أي صوت.

نادتني أختي، وفهمت من صوتها أنّها تبكي.

سألتها قلقاً عمّا حدث، وأدركت أن في الأمر شيئاً. ازددتُ حزناً، وشعرت بانقباض شديد دام وقتاً طويلاً. ثم دخلت غرفة الجلوس ووجدتها والمسبحة

بيدها أمام شمعة (العذراء) المتذبذبة. نظرتْ إليّ مرتبكة، ووضعت المسبحة على الطاولة.

وقالت وهي تتنهّد: "ألم تلتقِ بها؟ إنّها خرجت لتفتّش عنك، والآن تأخّرت."

اتّجهت إلى الزاوية حيث كنت قد وضعت حذائي، وأدخلت قدمي الأولى في واحد منهما ناوياً الخروج من جديد.

فاجأتني بسؤالها: "إلى أين ذاهب؟"

"لأبحث عنها!" أدخلت القدم الأخرى في الحذاء الثاني.

اقتربت منّي على حين غرّة، وأجهشت بالبكاء بصوت أعلى. أمّا أنا، فأسكتها، نظراً للهدوء الذي كان يسود في ذلك الحين. توسّلتْ إليّ ألاّ أتركها وحدها، ورغم أنني شرحت لها أنه يجب عليّ أن أنصرف، ظلّت تطلب منّي بإصرار أن أبقى معها، قائلة: "ستعود قريباً، نعم، قريباً، لا تتركني وحدي! إنني خائفة".

"أدركت من كلامها أنّها لم تكن مطمئنّة من عودة أمّنا الوشيكة، ولكنني كنت أعرف أن الخوف يستبدّ بأختي كلما بقيت وحيدة بعد المغرب. وكانت الشمس قد غربت منذ وقت طويل. إن أختي لم تتفرغ مثلي لخدمة أهل الميناء، وكانت أمي تريدها أن تظلّ في البيت لمساعدتها. فهي تركت المدرسة مبكراً، سنتين قبلي تقريباً، فورثتُ كتبها وحقيبتها. وما تعلّمناه من تعليم محدود في الفصل مكّننا من التقاط بعض من كلام البحّارة المشوّش، مع أنها لم تكن في حاجة إلى هذه المعرفة. كما قطعنا مبكراً صلاتنا بأصدقاء الفصل عندما تركنا مدرستنا في وسط السنة الدراسية، أي عندما قرّرت أمّي أنها في حاجة إلى أختي.

خلعت حذائي، ووضعته في مكانه المعهود. وطمأنت أختي من أنني لن أتركها، وانخفض تنهدها كثيراً. ولكنها أجهشت بالبكاء ثانيةً وهي تسألني ما إذا رأيت أمي في الميناء. أدركت أن الخوف كان مستبداً بها. كانت أختي قد

تعوّدت، ومنذ زمن طويل، على أن تحذو حذو أمّي في كل شيء، حتّى في أسئلتها التي لا داعي لها.

قلت لأختي: "يهطل المطر بغزارة، والجوّ بارد. لا أحد في الظلمة. انتظرتُ لساعات طويلة، ولكن دون فائدة. لا أعرف لماذا اختفى الجميع الليلة".

قالت لي بنبرة تقارب التوبيخ: "ما كان عليك أن تتأخّر كلّ هذا الوقت. لا يمكنك أن تتصوّر انشغال أمّنا بسببك، وسمعتها تبكي من الغرفة الأخرى، وعندما ذهبت لرؤيتها، تصنّعتْ الشوق، وحاولت أن تخفي الدموع، ولكنني فهمت حالتها. ما كان عليك أن تتأخّر كثيراً!".

ماذا كان عليّ أن أفعل، وماذا لم يكن عليّ فعله؟ لم أهتد إلى الجواب قطّ. ومنذ أن تركت المدرسة للمرة الأولى، وأخذت أقضي كلّ أيامي في الميناء صحبة الرجال الأقوياء البنية، السمر منهم وغير السمر، كنت أشعر بأنه ينقصني شيء ما، دون أن يخبرني أحد أين يمكنني أن أجده. حتّى أمّي لم تكن تعرف!.

لم أرد على كلام أختي. اتّجهنا معاً إلى النافذة، وما أن فتحناها حتّى تسرّب البرد، وكان المطر يهطل وكأنه ينفلت من أفواه القِرَب ظللنا ننظر قلقين دون أن نأبه للمطر الذي أخذ يبلّلنا. ثم استأنفت أختي تجهش بالبكاء. أما أنا، فدمعت عيناي، وبكيت من أجل أمّي، ومن أجلي ومن أجل أختي، ولم أبكِ في تلك الليلة فقط، بل في كل السنين التي بقينا خلالها على قيد الحياة.

سمعنا الصوت ينادي: "(بيرتو)، يا (بيرتو) ! أين أنت؟"، ولكننا سمعناه مختلفاً عن العادة بسبب هبوب الرياح. فارقت النافذة، وهبطت الدرج مسرعاً، وخرجت جرياً باحثاً عن الهيئة السوداء.

"ها أنا يا ماما! أين أنت؟" صرخت عبثاً، وشعرت ببرودة الأرض تخترق قدميّ الحافيتين، وتنتشر في جسمي كلّه.

عانقتني، وضمّتني إليها بشالها الثقيل الذي وقاني من المطر. كنت أتوقّع أسئلة كثيرة، غير أنّها لم تقل كلاماً آخر.

سألت عندما اجتمعنا وجهاً لوجه: "هل تريدون كأساً من الشاي قبل أن ننام؟" كانت عينا أختي ما تزالان محمرّتين، وأخذت أمّي تداعبها. وقبل أن أضع الكأس على فمي لتناول الرشفات الأولى، أدخلت يدي في جيبي وأخرجت بعض الـ"صولدي" التي كنت كسبتها يومذاك ووضعتها على المائدة ناحية أمي. لم تتخل عيناي عن تلك النقود القليلة الموضوعة فوق بعضها، وكأنني سدّدت ثمن الشاي الذي ناولتني إياه أمّي. بل لم أتطلّع إلى أمّي إلا بعد وقت طويل، وعندما نظرتُ إلى أختي محاولاً أن أخفي ما كان يخترقني من شعور، صادفت منها وجهاً يغمره التعجّب وخيبة الأمل.

قالت لي أمي بابتسامة جافة، وعيناها شاخصتان إلى عينيّ، وبوجهها مائلاً ومتّكئاً على يدها فوق المائدة: "يا (بيْرتو)، أشكرك، مهما كان المبلغ."

واستطعت أن ألمس ثقتها الكاملة بي. وفي حين كنا أنا وأختي قد شربنا الشاي، لم تكن أمّي قد قرّبت الكأس إلى شفتيها.

بعد دخولي الفراش، قبّلتني أمّي على جبيني، وعندما التمستُ بركتها، سمعتها تتنحنح، ولم تردّ عليّ. لم يكن بوسعي أن أراها تبكي لأنّها، ما أن دخلت غرفتها، حتّى أطفأت الضوء..■

موارد غير بشرية

ترجمة
عدنان محمود محمد

مسابقة القصة القصيرة في باراي لومونيال
السنة السادسة
الجائزة الثانية
تأليف كريستيان برغزول

عندما يتقمّص الإنسان لا يختار نقطة سقوط روحه. فقد يقرّر "أحدٌ ما" وهو يزن، كإله مصري، الثقلَ المَعيش من الخير ومن الشر. ولكني لا أتذكّر شيئاً يمكنه أن يبرّر حياتي كثقّالة ورق. أنا لا أذكر شيئاً، طبعاً لأني مجرّدٌ من اللحم والدماغ.

ربما بقي لي من أصلي حرق القالب القاسي الذي خرجتُ منه. قاس؟ كلمة تترجّع في داخلي. أيّ قالب اجتماعي، نفسي، إثني عرفت؟ قبل أن

أكون خليطةً، هل كنتُ أولياً، بدائياً، عنصراً بدئياً: أم أخيراً، أخيراً في قائمة العار؟

بعد أن وُلدتُ من النحاس والتوتياء المُذابين، غالباً ما أفكّر بخرقة الصوف التي لمّعتني أولَ مرة. وعن أي رفٍّ اختارني أبوه أرتور؟ فأنا لم أعد أعرف اسم بائع الطرائف. كنتُ هدية عيد ميلاد، العيد السابع، عيد العقل.

كرهته منذ اللحظة الأولى: غالباً ما تكون الكراهية جامعةً بين الخوف والاشمئزاز. وكان هذا الصبي الصغير يوحي لي بهذين الشعورَين معاً. كان وجهه شبيهاً بكيس عظام صدمته قبضةٌ منحرفةٌ قبل انغلاق يافوخه: الذقن، والوجنتان وقوساً الحاجبين البارزين بعيداً خارج التناسب واللذان يضعان العينين الرماديتين والباردتين والثابتتين والحسيرتان في حفرة، وتُحيط بهما كميةٌ ضئيلة جداً من اللحم.

ما إن أمسك بي بيديه النحيلتين، حتى أحسستُ بمرارة كلمات شكره، وحموضة ابتساماته المعسولة. لا ريب في أن هذا الصبي كان عقرباً في عالم لابدّ أني تعرّضتُ لسمّه فيه. وهذا الأرتور المسكين الذي يحسب نفسه محبوباً! الكراهية، كالزنجار، تمّحي. ولكنها ما تلبث أن تنبجس من جديد بعد قليل.

كنتُ كرةً كاملةً ملتصقة بطرف ذراع من الرخام الأسود، متجمّداً في حركة جميلة شبيهة تقريباً بحركة رفع الخُبز المقدّس، أو على الأقل، كنتُ كغنيمة النصر: كان أرتور يفكّر بأني أوحي بلعبة الجلة أو كرة القدم أو البلياردو.

لكنه كان يجهل أن ابنه الوحيد رأى فيَّ تجسيداً لطموحاته كلها.

سرعان ما لاحظ أوليفييه أن الأصابع التي تشكّل قاعدتي شبيهةٌ بأصابع يده اليمنى، وأن الكرة التي أسكنتُ فيها روحي شبيهةٌ بالكرة الأرضية. كان قد حسد شابلن، وسمع هتلر وصفّق لأحد خطاباته،

وتلقّى من والده النقابي صفعةً قوية، دون أن يفهمها. في تلك السنة، سنة الحرب المضحكة، كنتُ أبلور في شبكة ذراتي المتّحدة كلَّ التعطّش للقوة الذي لم يكن أوليفييه يستطيع التعبير عنه وهو يُبدي إعجابه رسمياً بديكتاتور.

كانت طفولة مالكي ضيقةً كأكتافه وكأفقه: ثقّلتُ دفاتره الأولى، كسّرتُ أعواد حطبه الجميلة، مسّدتُ رسومه المليئة بالزوايا والألوان الغامقة، وكوّمتُ علاماته القليلة الجيدة. قمتُ بسحق الأشكال التي كان يريد صنعها من المعجون، جُعولاً مأسورة، أو حتى ذيل (خُلْد)(1) كان هديةَ عيد ميلادٍ مثلي: كان أوليفييه يريد أن يصيح هذا القارضُ من الألم.

بدلاً من الريش على الأماكن الغليظة أو الدقيقة، كان جان يستهلك كثيراً من الوقت، وقليلاً ما يستخدم يديه أو رأسه، في تتبّع أبيه في القاطرات. المورزيه يعيش من المستودع، منذ ثلاثة أجيال: كان خبث الفحم الحجري والبخار والشحم ضروريةً كلها للتنفّس الكبريتي لآخر قاطرة تمثّل هذا النوع.

كبر أوليفييه، أو بالأحرى، أكّد أنه وُلد مكتملاً، وقد أذبلته من الداخل الرغبات المظلمة. كنتُ أعرف بأية استدارات كان يفكّر عندما يداعبني. فهو، النحيل جداً، كان قد رضع من ثديي أم سمينة فطمته باكراً جداً بسبب الدمامل. وعندما نضب الحليب، نضب الحب أيضاً. هذا ما كنتُ أفترضه على الأقل، بما أنني لم أصل إلى غبار البيت وقذارته إلا متأخّراً. لم تكن هذه الأم الرخوة تهتمّ كثيراً بهذا الابن الوحيد إلا عندما يشكو من الجوارب المحتاجة إلى ترقيع، ومن مفاتيح بيت العطلة، ومن البراغيث في شعره الملبّد. منذ ولادته، كان شعره القليل والجاف والقاسي والمعاند للمشط يجتذب الهوامّ. كان ينمو، ولكن كنبتةٍ سيئة التغذية وغير متناسبة، وينضج كثمرةٍ سيئة التكوين، وكان قاسياً كأبيه الأشعث على حاجز عام 1968، وانتهى به الأمر حليقاً مع الأمر الجديد، مستعداً دائماً للميل إلى حيث ينمو الأخضر.

(1) الجرذب أو المرنب أو اليرنب (همستر) حيوان قارض لبون، قصير القوائم والذيل، شبيه بالجرذ، يحفر أوكاراً معقّدة في الأرض ويجمع مؤناً.

غير وفيّ لأية قضية ولأي هوىً ولأية موضة ولأية أيديولوجية، ولم يكن يؤمن إلا بنفسه، في السن التي كان فيها الآخرون يؤمنون، بسذاجة، بغدٍ أفضل.

كان محباً للمتع، فاتّبع سياسةً في التقلّب انساقت إليها نساءٌ تافهات تائهات. وكان قاسي القلب، متقلّباً، لا يهتم إلا بمستقبله.

ومن فرط بحثه عن بدائل أمومية لتلك المرأة الخمولة التي لم تكن تعيره إلا لا مبالاة كسولة، انتهى به الأمر بالزواج من البنت الثانية لكاتب محكمة وكانت سمينة وغنية، كانت قد أعجبتها مجاملاته المفرطة. وكما كان يجب عليه أن يعيش، اقتفى، مصعِّداً عقدة أوديب لديه، أثر أرتور في الخطوط الحديدية، قبل أن يصل إلى حد سن الوظيفة تماماً.

عندما وجدني، مختبئةً تحت أثقال من الكتب، المحمّلة بألعابٍ مهجورة، تفاقمت كراهيتي: وضعني في خدمته كمّا كانٍ هو في خدمة طموحه.

بأي سحر استطاع أن يجتاز الحزام المشكّل من أفراد الميليشيا الذي يزنّر البناء؟ وبأيةً خطة استطاع أن يُذهل الحرس الأقرب من السكرتيرات؟ كان أوليفييه ما يزال يتساءل، حين حرّك الرجل ذراعيه لكي يُطفئ المصباح، دون أن يستخدم القاطع، هكذا، بخفقٍ بسيط من ذراعيه، كما لو أنهما كانتا جناحين ليليين على شمعة.

وتجمّد كل شيء. وأوليفييه نفسه، لم يُبدِ حراكاً، إذ كان مذهولاً تماماً، متوازناً على قدمٍ واحدة، بين الباب والمكتب.

تصاعد صوتُ الساحر، وكأنه يتمتم، يصفر عبر الجدران، ثم انحدر كهدير إلى أعماق الوعي، وبضغط بصراخ أجش، بصفير على الأرقام والمعاملات المرتبطة بحكمة بأسماء مشطوبة بالحبر الصيني على قوائم، وحدهما عيناه الحمراوان هذان المشعلان، كانا يتحركان في الظلام.

ثم تمتزج روائح قوية وأدخنةُ خلاصات استوائية عرفتُ منها أخشاب غابات مندثرة. ارتعشتُ، كما لو أن عطور الليل كانت توقظ فيّ ذكريات مناجم النحاس والتوتياء التي ولدتُ منها. ارتجفتُ لأن ذاكرة الأيادي

العديدة والدامية، على قطع الفلزّات هذه، كانت تسيل كأعداد هائلة من النمل. ارتجفتُ لأن هذه الذكرى كانت قريبةً مني جداً في هذه البلاد التي أستشعر أني كنتُ قد عشتُ فيها، عبداً؟ أم مهرّب عبيد؟ القبضة موضوعة على رزمة من الأوراق المدمّاة لكي أضع علامةً، بعد الانهيار، على آخر اسمٍ من المظلومين الذين لم يعودوا يخرجون؟ ثقّالات ورق...

ارتجفتُ، على وجه الخصوص لأن الأصابع الخمس الرخامية السوداء تحتي تهتزّ بسبب توتّر أصم أدركتُ فيه أن كراهيتي كانت تتعاظم. مفاجأةً، يدُ العبد، اليد المتجمِّدة من حجر الأبنوس، اليد التي كانت تحرّكها نظرةُ الساحر الحمراء قذفتني نحو السقف. كنتُ أرتفع، ولاسيما روحي، افتداء؟

كلما كنتُ أرتفع، كلما كانت كراهيتي تتركّز. ثم..... السقوط.

وُجد أوليفييه منهاراً على مكتبه، في صباح اليوم التالي. كان نائماً، مُنهَكاً. لم يكن يتذكّر إلا وريدةً، قطرةَ دم على قفا سترةٍ بالية، عند هذا الكادر الحادي والثلاثين الذي مات جدّه وهو يحرّر قريةً في فرنسا.

استقلّ أوليفييه الطائرة من جديد، تعباً، مجرَّداً من ذلك الإشباع اللحمي الذي كان يشعر بها عادةً، ومجرَّداً من ذلك الامتلاء لرجل لابدّ منه كما كان يظن نفسه. سافر بلا نوم، لا يعذّبه الندم بل القلق الخفي، القلق الذي لا يمكن التعبير عنه من أنه سيكون موضوعاً لانتقام معيَّن.

قَبِل على مضض الإدارة التي قُدّمت له مكافأةً على خدماته الطيبة والشريفة. أخذ يستمعُ أكثر من المعتاد إلى الأخبار العالمية. سرعان ما فهم أن مهمته قد أشعلت الأزمة السياسية التي هزّت البلد "الشقيق" في الحرب الأهلية، وهذا الركن من القارة في الحرب القبَلية. لم يشعر بشيء بما أن التعب حلّ محلّ تأنيب الضمير لديه. الآن، أخذ ثقلٌ يجثم على حركاته وأفكاره.

كان يحدّث نفسه قائلاً إنه وصل إلى قمة طموحاته، ويقول لمعاونيه إنه صار يتطلّع إلى السلام.

وبعد أن فهم أهمية الإفراط في المجاملة، رقي سراً، كجرذ، درجات مصطبة الوظيفة درجةً إثر أخرى. قلتُ مصطبة لأنه أصبح خبيثاً ككاتب مدينة بابل. أتقن اللغات الإدارية وأفانين الخداع والتملّق جميعاً.

بدأ بلصق تصويبات على المذكرات والأوامر والتعليمات، وقمتُ بإبقاء الصفحات ووصلاتها معاً.

حيث تميّزتُ، عندما كان يصوّر في الممر، وكنتُ أثبّت الأوراق غير المنضبطة. فتيارات الهواء تبرّر في المشاريع الورقية وجود ثقّالة الورق.

بعد عشرين عاماً، تميّز في نظر مدير إقليمي، في أتمتة دائرة إخراج النصوص النظامية: تقليص خمس عشرة وظيفة، وما أجمل إبراز ذلك من أجل ترقية!

أُطلق عليه بقوة لقب "كادر"، وصار خبيراً في فن تقليم الهيكل الوظيفي، بموهبة مدهشة: مستخدماً اللغة النفسية .الاجتماعية، أخذ يحل النزاع مصارعاً مرؤوسيه الواحد مع الآخر، ويستغلّ إبداعاتهم لنفسه، ويُغرق معاونيه في شبكةٍ من الارتكابات المنتشرة والصفقات السريّة والتواطؤات الخفيّة لكي تأخذ كلمة "معاون" معناها التاريخي تماماً.

فهو الذي يناضل دائماً للتنويه بموظفي التنفيذ، ولكن مساعديه هم الذين يشلّون النظام دائماً، أو الذين يبالغون في الطلبات أو يؤوّلون الأمور تأويلاً سيئاً، وهم الذين يتهاوون بغباء عندما يتعلّق الأمر بزيادة أرباح الإنتاجية.

باختصار، كان يمارس هذه الإدارة الحديثة التي تسمح له بالتأكيد أن فريقه يعمل بأهداف وينتسب إلى استراتيجية اللحظة التي تشهد، بالإضافة إلى ذلك، إن لم يكن على المحبة، فعلى الأقل على احترام عميق. كان يؤكّد ولاسيما بطريقةٍ خفية أنه هو المحرّك. ولم يكن لوزيه، مديرُ الموارد البشرية الإقليمي الذي كان يعمل عنده، وبمجاملةٍ مفرطة أكثر من أي وقتٍ مضى، يُقسم إلا بمحرّك الرجال هذا.

من منجزات أوليفييه القاسي المحترف ثلاثة انهيارات عصبية واستقالة ودرج كامل من رسائل مغفلة استمعتُ بالإحساس من تحتي بفراش خيبتها. لقد كان أوليفييه نتاج افتسال فكري كريه.

في ما أسمته كتبه بوصفه عصامياً "التسلّط الوراثي" نتش" مسؤول منذور": نما في احترام النظام القائم، وهو لا يتوانى عن القيام بأحطّ الأعمال دون وازع، ماهر في ألا يكون إلا مسؤولاً، ولكنه غريب مذنب، متآمر إلى درجة أنه يحمل آلة تسجيل في جيبه لكي يسجّل أحاديث يحسبها سريةً، إنه يتحرّق من نفاذ الصبر. باختصار إنه سمكة قرش في حوض تتكدس فيه ملفّات الوكلاء الذي يمثّلون "إمكانيات" رؤساء المؤسسات المقبلين.

أنا أعترف بأنه منذ بدء العمل عانى في استدراك التأخير المتراكم في سنوات الدراسة المتشرّدة: دروس مسائية، مواد جديدة غير معروفة سابقاً في عالم الخطوط الحديدية، حاول انتهاز الفرص كافة وضحك له الحظ. في سن الأربعين، كان بوسعه أن يتنافس مع جميع حَمَلة الديبلومات المدرسية الجديدة تماماً في الإدارة. وهو، يزيد عنهم بأنه يمتلك خبرة السلطة على الآخرين. كان يخدع مسؤوليه حول قدراته في تشغيل الإدارة التشاركية، آخر تقليعة حديثة، لكنه كان يعمل كمستبدٍّ مستنير بما يكفي للإقناع.

افتراضياً، كان خبيراً يمكن تصديره.

هذا ما حدث بالفعل عندما اضطرّ، كما يدّعي، إلى قبول آخر مهمة للتقطيع، قبل أن يرقى أخيراً إلى المنصب المرموق كمدير مؤسّسة.

قَبِل بتسرّع، ملأ بوساطة زوجته الوادعة حقيبةً صغيرةً من ربطات العنق والقمصان المناسبة لها التي تترك انطباعاً عند السكان الأصليين الذين يرتدون المآزر: أثارت ملامسةُ الحرير الخانق اشمئزازي طوال الرحلة.

كيف حصل على إدارة هذه المجموعة؟ كيف وزّع الأدوار على هؤلاء المهندسين البلجيكيين والإنجليز والسويسريين، المتخرّجين جميعاً من الهرم الوظيفي الأعلى في شبكة الخطوط الحديدية في بلدانهم؟ لا أعرف، فأنا لم

أخرج من الحقيبة إلا في اليوم السابع: وكان كل شيء قد تقرّر. بَلَدان أفريقيان ارتبطا بهذه العصابة من الأفّاقين الأوربيين لكي يُقسَم إلى قسمين شعب الخطوط الحديدية الذي يستغلّ خطوط هاتين الأرضَين المستعمرَتين حديثاً.

في قفزة بطولية، من اللاوعي أو السادية المنتفخة، كان قد قرّر في ذلك المساء أن يعلن الحكم في حديث فردي، إلى الكادر المُجاز.

ونظراً لاهتمامه بالإخراج، أوجد مكاناً واضحاً على المكتب المصنوع من الأكاجو، وأسدل الناموسيات على حشرات شباط وترك المصباح مضاءً لكي يُضفي على الحديث نوراً غريباً بدا فيه، ونصفه في الظل، وكأنه لم يكن إلا صوت القدر.

أداة وحيدة على المكتب: أنا.

هكذا كان يستقبل المديرين الذين لم يكونوا ينتمون إلى إثنية رئيس البلاد، ونوّاب المديرين الذين لم يريدوا أن يرشوا الوزير، وأولئك الذين يرفضون وجود الأوربيين لإعادة البناء، وأولئك الذين كانوا صغاراً جداً في السن أو مسنّين جداً: كان يعلن الحكم، ويبرّر باقتضاب، ويتحمّل الدموع والصرخات وخيبات الأمل والشتائم، ويستمع إلى مماحكات بنظرته الرمادية الباردة التي تعدّ الملفّات، لاشيء غير الملفّات، كان الثامن بعمر ابنه، والخامس عشر يحمل اسمه الأول، والحادي والثلاثون، ما قبل الأخير، كان قد حصل على وسام الشرف، وها هو يُبرزه بلا أوهام. قبيل منتصف الليل، اجتاز البابَ آخرُ كادر من هذه الدفعة. شعر أوليفييه بالاشمئزاز، فقد كان الرجل شبه عار، مغطّى بالرسوم الطقسية، وكان وجهه مقنّعاً بقناع خشبي سرعان ما اكتشفْتُ شكله الجنائزي المضحك.

أخذ رهينةً في الإضراب الكبير، أراد أن يفاوض وحيداً، وعند آخر دقةٍ من دقات منتصف الليل، استسلم على الجبهات كافة.

توقّف الإضراب، ولكنه، إذ رُفض من المدير الذي كان قد لاحظه سابقاً، كان مضطراً للاستقالة، وأن يتسلّم منصب إدارة مركزية، فخرية، ولكنها دون مسؤولية إدارية.

بدءاً من هذا التحول ـ الترقية ـ العقوبة، أخذ جسمه ينحُل، ثم شعر بوعكةٍ أولى، بفقدان وعي في القطار الذي كان ينقله كان يوم جمعة إلى قريته. أصيبت ملكاته العقلية، وقد أدرك ذلك. أحياناً، كانت زوجته، بينما يكون نائماً مساء الأحد صارت تتساءل ما إذا كان "قد فقد عقله"، وإن كان سيعود حياً من باريس يوم الجمعة القادم. كانت تجهل إن كانت كلمة كرة تسافر في حياته كطلقةٍ أُطلقت في حياته.

من إغماءة إلى إغماءة، اتُخذ القرار بنقله إلى المشفى، وساءت حاله إلى درجة أن تدخّلاً جراحياً أُجري له على عجل، ولكن بعد فوات الأوان. فوسط عضلة القلب المنكمشة، المتيّبسة، وجد الجرّاح الكاميروني الذي كان يومَ الجمعة ذاك، الأخير على قائمة المقيمين المطلوبين، قد اكتشف مذهولاً كتلةً صغيرة من النحاس الأصفر.

وبعد أن فحصها عبثاً، استولى عليها وقدّمها لخطيبته معلّقةً بنهاية سلسلة فضية. أكان هذا هو التماس بين المعادن المختلفة على الجلد الأسود للفتاة، هي لا تعرف شيئاً عن ذلك، بل كانت تحس باستمرار بهذه الدمعة المعدنية بين نهديها، هذه القطرة الباردة، الباردة جداً...

هل أتقمّص؟ لا، أنا لستُ جديرةً إلا بالمعدن. لقد اختار "أحدُهم" نقطةَ سقوط روحي. وَزَنَ الثقلَ المعيش من الخير ومن الشر، وأتذكّر. أنا أستحق حياتي كدمعة.

أنا على قلب فتاته، أنا على القلب الذي خفق قوياً لرجل عمري الذي انتحر. ذلك الذي رقص موته الاحترافي وموتي المبرمَج. الأخير في القائمة.■

ليمث إسحاق الثاني

(قصة أرمينية)

ترجمة

نزار خليلي

سيمون سيمونيان:

من المهاجرين من صاصون. استقر في بيروت وأسس داراً للنشر باسم دار سيفان، وراح يكتب ذكرياته عن أهل صاصون وأحوالهم وما مر بهم من أهوال بعد تشريدهم وإخراجهم من ديارهم. بشكل قصص قصيرة من واقع حياتهم، جمعها في كتاب مؤلف من 472 صفحة من الحجم الكبير وضع عنوانه:

«الجبل والمصير»

وصدّره بعبارة: غروب شمس الجبليين

والقصة التالية هي واحدة منها بعنوان:

ليمت إسحاق الثاني

لقد خلق اللّه كل الناس على صورته، فيما عدا إسحاق الأعرج. فهو مع قصر قامته التي لا تحدد بمقياس، وعرج قدميه الغريب، وصغر إحدى عينيه وكأنه مغمضة، وزوال الأهداب عن العين الأخرى، ومع وجهه المعصور عصراً، وجلده المجعد ورأسه الأصلع، وأخيراً بكل أعضاء جسمه التي لا تمت إلى الطبيعة البشرية بصلة، لا شيء فيه من صورة اللّه.

ولد إسحاق الأعرج مرتين: المرة الأولى في عام 1897 والمرة الثانية في عام 1915. فهناك إذن إسحاقان. خلق اللّه إسحاق الثاني حسب قدر الأرمني عام 1915، أي بعيداً كل البعد عن الشكل الإنساني الصحيح. ومع ذلك كارمه الناس ولقبوه بإسحاق الأعرج متغاضين عن عاهاته الأخرى التي لا تحصى.

* * *

ولد إسحاق الأول في سفوح جبال صاصون الجميلة الوعرة، حيث تكثر الجحور العميقة السوداء، والغابات الكثيفة التي لا ترى الشمس تملؤها أصوات ذئاب تعوي وثعالب وبنات آوى.

وهناك تقع أعلى قمة في صاصون، قمة ماراتوك المقدسة. التي تعلوها كنيسة يزورها أهل القرية كل عام مرة. لتقديم النذور تحت جبل ماراتوك العالي تجثم قرية تدعى بيرشنك؛ بيرشنك هي مسقط رأس إسحاق الأول. في طفولته، انطبعت ماراتوك في روحه كأم حنون.

كان راعياً، عنده مخلاة ومزمار. يرعى قطيعه في سفح ماراتوك من الأعشاب الغضة بين عطر أزهار الموسم، وعند الينابيع الجبلية ينفخ إسحاق الفتى في مزماره لحن الرعاة، فيجذب إليه خرافه الطيعة بنغمه الحلو الحنون. يقولون إن إسحاق كان جميلاً جداً في فتوته؛ وليس قولهم هذا دعابة بل هو الحقيقة؛ حتى إنهم كانوا يشبهون رشاقة قامته بشجر السرو؛ وجمال

طلعتـه بوجـه القمـر ذلـك الجـرم الـسماوي؛ ويـشبهون عينيـه بعيـون المهـا الظريفة.

كانـت تخفـق لـه قلـوب العـذارى ذوات الـشعر الطويـل والعيـون اللوزيـة. وتتلهف لرؤيته. وكانـت بنـات جبل مـاراتوك في قريـة بيرشنك يتنـافسن على امتلاك قلبه؛ لكن ما كان في قلب إسحاق غير ماراتوك.

كـان سـعيداً في حياتـه في تلـك الأيـام وهـو في أحـضان الطبيعـة الظريفـة الآمنـة. وظلمـة الغابـات الرائعـة وخريـر اليـنـابيع الحلـوة، وتغريـد الطيـور الصداحة، وسندس العشب الأخضر، ورائحـة الأغنـام الوديعة، أمـام مـاراتوك المقدسة وصورتها الغاليـة. كانـت الطمأنينـة تضفي على روح إسـحاق حيويـة تشعره بحرارة صدر أمه. وكـان إسحاق نفسه جزءاً لا ينفصل عن سـلام تلك الطبيعة البدائية.

ويبلغ إسحاق سن الثـامنة عشرة. وتنفـرد واحدة من بنـات بيرشنك كمثل نجم الـصبح عـن قريناتهـا وتغـزو قلـب إسـحاق وتملـؤه بـشعور غريـب لذيـذ! فيطوف في المراعي وهو يعزف على مزمـاره شمعي اللون ألحانـاً يتردد صداها في الغابات المعتمة وشعاب الجبل الوعرة... وأحست خرافه بأنه لا يعزف لها، وأن مزماره إنما يتحدث إلى قلب فتاة.

كانـت تنتظره عند اليـنـابيع تنظر إلى المـاء تحت ضوء القمر قلقة يحرقهـا الـشوق لرؤيتـه فلقـد تملكهـا الهـوى... وكانـت الخـراف الوديعـة تنتظـر صـوت مزمـاره ليجمعهـا ويـسوقها قبل الغروب إلى القريـة. لكـن إسـحاق كـان غـافلاً عنها غارقاً في أحلامه، والخراف تراقبه لتسبر غور أحلامه.

وتغلغل حب شوشان في قلب إسحاق حتى فـاق حبـه لمـاراتوك. شوشـان، تلك الفتاة التي بزت كل فتيات بيرشنك في الحسن والجمـال قد سلبت عقله فصار يرى في الثلج الذي يعلو قمة مـاراتوك صورة حبيبتـه. التي شغلت روحه بالحب. ومع أنه حاول كتمان حرقة قلبه، إلا أن حبه كان يتفجر مثل رمانة كبيرة ناضجة...

لكنه لم يتوصل إلى الإفصاح عن حبه لأن السلام قد سقط وتحطم كما يتحطم مصباح منير سقط من عل.... إنه في العام 1914.

لم يعرف إسحاق كيف فارق قريته مع أهله ولجؤوا إلى الجبال مع كثير ممن هربوا من القرى المجاورة ناجين بأنفسهم من القتل... أما خراف إسحاق، خرافه المحبوبة فقد تشردت على صوت دوي المدافع. فقد بدأت الحرب، وسلط العدو الغاشم قواته على الشعب الأعزل. وامتزج الدم برطوبة الخريف. وقد نجا من الهاربين من تمكنوا من الوصول إلى أرمينية الروسية. ونجا آخرون لجؤوا إلى قرى كردية صديقة.

* * *

في أثناء القتال فقد إسحاق كل شيء. الأب والأم والأخت والأخ والأقارب. كذلك فقد شوشان، حبيبته. وبارح موطنه حاملاً معه الإيمان بقوة ماراتوك. وتاه في الجبال بلا حام ولا سند يقتات مما تنبت الأرض. وعاش. أي أنه لم يمت. متغذياً بما تلفظه الأرض البرية بين عواء الثعالب والذئاب ينظر بأعين دامية إلى ماراتوك التي غابت من بعيد بين السحب. انهمر عليه المطر والبرَد وآذياه بلا رحمة. كان في طريقه يصادف جثثاً متناثرة هنا وهناك لقد هدّه الجوع، وأضرت به الوحدة وبرح به الحزن على فقد الأحبة. وصار يمشي على غير هدى حتى وصل بعد لأي إلى مكان لا يعرفه، وقد تخلخلت عظامه وتغير شكلها. يمشي وهو يخبط خبط عشواء لعله يصل إلى أي مكان آمن.

بعد أسابيع وصل إلى قرية يقطنها أكراد. وصل إليها مريضاً منهوك القوى. ونزل ضيفاً على بيت رجل كردي طيب استقبله مشفقاً حانياً. كان إسحاق يتلظى من الحرارة المرتفعة، ويئن أنيناً موجعاً مستمراً. في تلك الأيام وفي عهد الأوائل لم تكن الاختصاصات الطبية موجودة بعد. فلو أنها كانت موجودة لوجد الأخصائيون في جسم إسحاق مجمعاً لجميع الأمراض. كانوا سيكتشفون عنده وجود السل، ترقق العظام، الجذام، والحمى الواضحة

قبل كل شيء. كان إسحاق يذوب مثل شمعة أمام نار موقد. ينتظر الموت كل يوم.

لكنه لم يمت. وتخلص بعد ستة أشهر من كل الأمراض التي تركته بعدما طبعت على جسمه طابعاً ينم عن نوعها. فترقق العظام قوّس ظهره وساقيه، وقصّر قامته قصراً ملحوظاً، وجعل قدميه تعرجان مثل من يقفز في سيره قفزاً. وأطفأ التيفوس ألق عينيه، وهدر الجذام شعره الجميل. وتجعد جلده الذي كان بضاً واحتقن. أي أنه لم يبقَ له من جسمه شيء طبيعي؛ إلا روحه فقد بقيت صامدة طيبة مشبعة بتقديس الوطن المقدس: ماراتوك والإيمان به. ولم يبقَ من رابط بين إسحاق الأول وإسحاق الثاني غير الإيمان بماراتوك.

وهكذا خلق الله إسحاقاً الثاني حسب ما يقتضيه قدر الأرض. ولقب بإسحاق الأعرج فقط. وهذا طبعاً بعد التغاضي عن العاهات الأخرى التي شوّهته. وذلك تكرماً من الناس عليه.... ومات إسحاق الأول. إسحاق الذي خلقه الله على صورته وهو في الثامنة عشرة من عمره. ذلك الإسحاق الذي يشبه كل الناس، والذي كان من أجملهم. وفي العام 1915 ولد إسحاق الثاني البعيد كل البعد عن صورة الله والبشر.

إن صورة إسحاق الثاني تمثل بشكْل مفصل مآسي وآلام وشقاء الأرمن كلها وما حل بهم جماعات وفراداً. لقد أصبح جسمه ذكرى حية لأطلال المدن الأرمنية وخرائبها....

* * *

بعدما أَبِلَ إسحاق الأعرج من مرضه صار غلاماً لذلك الكردي. ولم يقتله الأكراد فلقد غاب عنهم أنه أرمني. واكتفوا منه بأنه كان أعرج، قبيحاً ومسكيناً مشوهاً.

وتنقلب العداوة والبغضاء القومية السابقة إلى شفقة على قميء أعمى ومجذوم تنقصه كل مقومات الكمال الإنساني الطبيعي، ودبت الحياة في إسحاق بالرغم من عاهاته وتشوهاته....

ويخدم الغلام إسحاق في بيت سيده: يتوجب مع ضيوفه فيقدم لهم القهوة، ويحضر المائدة، ويحمل الزاد إلى رعاته. وقد ينوب في العمل عن الرعاة المرضى أو المتزوجين. عندئذ يشعر إسحاق بالسعادة وإن كانت موقتة. ومع أنه لا يملك مزماراً إلا أنه يستطيع أن يصفر بشفتيه لحن معزوفته القديمة للخراف الكردية التي استأنست به، وراحت تصغي إليه مثل خرافه العزيزة عليه معزوفته التي كان يعزفها عند سفوح ماراتوك الزمردية... لكن ما كانت الخراف الكردية ولا كان صاحبها يدرك ما يحمله صغيرة من بؤس وشقاء وحزن على أحبائه المقتولين، وذكرى أليمة تعبر عن أسفه على فقد وطنه الآمن وصرخة شوق إلى عيني حبيبته وحسرة على ضياع مسقط رأسه وأعشابه الخضر وينابيعه الرقراقة، والصلاة التي تطلب العون من ماراتوك، وحياة سعيدة لن تعود.

وهكذا وبعد خدمة أربع سنوات عند الكردي هرب إسحاق عام 1919 بقدر ما تسمح له قدماه المرتخيتان، وجاء إلى ديار بكر، وانتقل منها إلى ماردين مع غيره ممن كتبت لهم الحياة من الأرمن المشردين، ومنها إلى سورية، ووصل إلى حلب الملاذ الآمن للأرمن المشردين.

في حلب بدأ إسحاق يعمل في فرن كغيره من المهاجرين الصواصنة يعمل طول النهار، ويكد بأجر زهيد. وكان للأعمال الشاقة والسنين المهدورة فعلها في تخفيف أحزانه.

أصبح إسحاق الأعرج من بين الأوائل من مواطنيه الذين أدركوا بسرعة وبإصرار بأن الشيء الوحيد القادر على المحافظة على كيانهم هو المال. وأحب إسحاق المال حباً جماً. وكانت وحدته التي لا سند له فيها وعاهاته الفظيعة سبباً في أن تجعل من الرجل المحب لوطنه، رجلاً محباً للمال. وأصبح مثل ذئب وسط قطيع من الغنم. لكنه مع ذلك لم ينس تقديسه لماراتوك التي لا توازيها أقوى مغريات المال. وينقي إسحاق الأعرج روحه المتلهفة إلى المال كل يوم بالصلاة إلى ماراتوك.

لقد عرفت عيناه الصغيرتان بسبب ما جرى له قديماً قيمة المال. لذلك بدأ يوفر، فلم يؤمن لنفسه سكناً بل اكتفى بالمبيت في الأفران التي يعمل فيها حارماً نفسه من الغذاء والرداء، ويبدو أن التقتير قد زاد من خشونة جسمه واسوداد لونه وقصر قامته.

بعد عشر أو خمس عشرة سنة صار مالكاً لفرن بالمال الذي ادخره. ومع ذلك استمر في العمل نائباً حتى عن العمال المأجورين. وربح كمعلم ووفر المال الكثير. وكان كلما اغتنى كلما زاد حبه للمال أكثر فأكثر. وزاد إيمانه بقدر المال.

لقد رأى من مواطنيه عرجاناً وعوراناً وصلعاناً وشيوخاً قد أثروا وتمكنوا بمالهم من الزواج من فتيات جميلات. وبدأ الذهب يرتفع كجبل أمام عينيه نصف المغمضتين بدلاً من ماراتوك، وصار إسحاق الأعرج أول رأسمالي بين الصواصنة...

وتشجع الراعي القديم، ووصل بفلسفة محبته للمال إلى ذروة لم يصلها أحد قبله من الصواصنة. وبفلسفته هذه راح يقنع الناس بأن المال يمكنه أن يعوض عن كل شيء حتى الشباب والجمال. مثله كمثل العربة والحصان...

لم يعد إسحاق الأعرج يخشى من بشاعته ومن قامته، التي زاد الدهر فيها تشويهاً وتقبيحاً. إنه الآن في الخامسة والثلاثين، ولا يشعر بأية غضاضة من هذا العمر. وبدأ كمثل شاب في العشرين من العمر يفكر بالاستعداد لزواج سعيد. وقرر أن يتم ذلك عندما يصبح مالكاً لـ 400 ليرة ذهبية رنانة.

في الأربعين من العمر تمكن من امتلاك 400 ليرة ذهبية رنانة.... أربعمائة ليرة رشادية رنانة... وعندما دلى الليرة الأربعمائة في جيب ثوبه المنسوج من قماش خشن، صار يؤمن بأنه قد تزوج ببنت في السادسة عشرة من عمرها... لكن ما حدث في تلك الأيام كان رهيباً. إذ استيقظ في صبيحة يوم ووجد أن الليرات الأربعمائة قد اختفت.... لقد سرقوها. ولم يعرف اللصوص. لم يعثر

على سارقي الأربعمائة ليرة. لقد كان تقتيره المتطرف سبباً في أن لا يصنع لنفسه خزانة حديدية يحفظ فيها أمواله.

بعد فقد الذهبات تذكر إسحاق الأعرج من جديد أنه قبيح ومشوه. وأنه وصل إلى قمة الأربعين المريعة؛ عندئذ فقط تذكر إسحاق جماله في حياته الأولى. مثلما يتذكر مؤمنو الهند حياتهم الأولى من خلال حياتهم الثانية...

لكن إسحاق لم ييأس. فهو يملك فرناً. وتعلق بالعمل شغفاً. وبدأت الذهبات ترتفع من جديد شيئاً فشيئاً في جيبه القديم المعتم، وتتراكم بعضها فوق بعض مثل أحجار بناء، كلما زادت كلما تغطت عاهاته... واندلعت الحرب من جديد وازدادت أرباح أصحاب الأفران.

وبعد خمس سنوات من فقدان الذهبات الأولى صار إسحاق من جديد مالكاً لأربعمائة ليرة عثمانية رنانة جديدة. ولم يحاول أحد سرقة ذهباته هذه بعد الاحتياطات الشديدة التي اتخذها لتحميه من اللصوص.

لقد بلغ الآن الخامسة والأربعين من العمر. وهو واثق من أن لا أحد يعرف عمره الحقيقي غير بطاقة هويته الشخصية. لذا تمكن وبسرعة من العثور على موظف حكومي طيب القلب، وبمبلغ محترم، أدخل إلى هويته تصحيحاً بسيطاً صغّر سنه خمس عشرة سنة. وبهذه الشهادة الموثوقة أصبحت سنه لا تزيد على ثلاثين سنة. وبعد تصحيح سن هذا الشبح المشوه، أحب إسحاق هويته وخبأها في حرارة وحنان في جيبه الداخلي الرهيب المرعب. وأحس بحيوية شباب جديدة وأحس مرة واحدة فقط ولدقيقة واحدة أن قوة المال تعادل قوة ماراتوك. بل وجد أن المال هو أقوى من ماراتوك. لكنه عاد فرسم شارة الصليب على وجهه، وحاول طرد تلك الفكرة السيئة من رأسه الأصلع، واستمر في خداع نفسه الجبارة...

وقرر بإصرار تأسيس بيت والحصول على عروس صبية. وبدأ يبحث عن بنت اشترط على أن لا يتجاوز عمرها سبعة عشر عاماً. لم يدرك إسحاق الأعرج من الرفوض الأولى مدى بشاعاته، ومدى الفارق الكبير بينه وبين

العروس الصبية سناً ومنظراً... وتلتها رفوض مصحوبة بسخرية علنية. وأصبح زواج إسحاق الأعرج موضوع حديث مواطنيه اليومي، خصوصاً، إصراره على الزواج من عذراء صبية فقط.

ونصح له بعض مواطنيه الطيبين العقلاء بقبول الزواج من أرملة متواضعة تماثله في السن. لكنه غضب واعتبر نصح مواطنيه له عداوة. واستمر سنة كاملة يبحث عن عذراء صبية يتزوجها، ولم يتراجع عن قراره القطعي، ولكن الرفوض الحاسمة الموجعة المستمرة المتماثلة خففت بعض الشيء من خداع نفسه بأنه شاب جميل، واقتنع بعد سنتين طويلتين من البحث العاثر عن خطيبة، وبصعوبة وبالرغم منه قبل بأنه قبيح مشوّه بعيد عن سن الصبايا اليانع. ويئس من قوة الإيمان بالمال التي آمن بها بحمق. وتذكر أنه إنما تنكر لقوة ماراتوك وفضل عليه قوة المال، المال ضعيف

بطاقة هويته مزوّرة، لا تستاهل أكثر من أن يخرجها من جيبه يوماً ويطيح بها في أتون الفرن ليحرق أكذوبتها الخبيثة...

وعاد إلى حب ماراتوك حباً جديداً عنيفاً، ألهب إيمانه بحرارة لهب الشعلة الوثنية. فماراتوك وحدها تستطيع أن توصل المرء إلى غايته. إنها وحدها قادرة على أن تعيد إليه شبابه وجماله. كان إسحاق الأعرج يعتقد هنا في هذا البلد الغريب أن عمر المرء يمكن أن يصغر بالمال والرشوة. لكنه أدرك أن هذا إنما يتم في السجلات فقط. أما نبع الوطن ماراتوك فإنه قادر على شفائه وإعادة الشباب إلى طبيعته... إلا أن عبور الحدود التركية أمر صعب في تلك الأيام خصوصاً لرجل أعرج مثله.

بعدما أدرك إسحاق الأعرج على الرغم من امتلاكه المال، استحالة زواجه من صبية عذراء، غشيه حزن صامت عميق، راح يحمله مرغماً مثلما حمل حب شوشان سابقاً، وراح يستعرض حياته في موطنه بشوق. فيتذكر فتوّته الجميلة الحية وبنات موطنه المراهقات. ويتمزق قلبه من الألم عندما يتذكر فتيات قرية بيرشنك. وكانت فتيات قرية بيرشنك حلوات مثل ينابيع

فجوات ماراتوك. كانت فتيات قرية بيرشنك يتمايسن مثل أشجار سرو غابات ماراتوك المظلمة. كانت فتيات قرية ماراتوك حاميات مثل مواقد الوطن. كان في بنات قرية بيرشنك دلال ورقص جذاب، وقوت كهمس الشمس. كن يخلعن على جبال صاصون حللاً من الزمرد. ويملأن الغابات عزفا ممتعاً. وعلى الينابيع نوراً بادي السطوع...

آه بات مستحيلاً عليه منذ اليوم أن يرى على وجه الأرض واحدة من بنات قرية بيرشنك.

* * *

لقد أثر رفض البنات العذراوات الزواج من إسحاق الأعرج، واستحالة هذا الزواج بالاعتماد على المال تأثيراً كبيراً في نفسه قضى على حلمه، وفقد ثقته في المال الذي وضع فيه كل أمله ودفعه إلى اليأس، ونفى فكرة الزواج من أصلها.

لكن الناس لم ينسوا أموال إسحاق الأعرج والأربعمائة ليرة ذهبية رنانة.. وكان السبيل الوحيد لسلب أمواله هو عرض مرشحات للزواج عليه. وراح الكهنة والخاطبات يعرضن عليه عذراوات عوانس أو أرامل مسنّات... لكن إسحاق الأعرج رفضهن كلهن بعناد صاصوني...

ومنذئذٍ بدأ بالترويج عن نفسه بالعودة إلى الإيمان العميق بجبال ماراتوك. فصار يفتح فرنه في الصباح داعياً: يا ماراتوك، ويغلقه عند المساء داعياً: يا ماراتوك، أيضاً، لكن صيت الأربعمائة الليرة الذهبية الرنانة التي يملكها، ظل يلازمه فينجذب إليه طالبات زواج بأسماء جديدة. كلهن أرامل أو عوانس بعضهن قبيحات.

مرة واحدة فقط حدثوه عن مرشحة في السابعة عشرة من عمرها يتيمة فقيرة وذات جمال. جمعت الكثير من ضريبة الجوع والحرمان. بعد موت أم البنت المسكينة، وكان أبوها قد مات من قبل، بدأت بالعمل في معمل للنسيج

لا يكاد أجرها يكفي للعيش عند قريبة لها فقيرة أيضاً. لقد رشحتها له امرأة طيبة من مواطني إسحاق، وكانت جارة لها وعرفته بها.

منذ اللحظة الأولى أبدى إسحاق الأعرج عطفاً على البنت وأعرب عن موافقته على الزواج منها، وتم الاتفاق بين الطرفين بسرعة كان للذهبات دور كبير في إتمامه. يدعمه حال البنت من اليتم وعدم وجود ولي أمر لها. إضافة إلى وساطة العجوز الطيبة من مواطنيه. تمت الخطوبة في محيط ضيق. وفتح إسحاق جيبه القديم وبدأ ينفق ببذخ. فاشترى لها أساور ذهبية وخواتم وأقراط ماسية وأقمشة حريرية نادرة. أما هو فقد اشترى لنفسه سروالاً جديداً مكوياً. لأول مرة يلبس إسحاق سروالاً جديداً... مكوياً كم كان جميلاً. كان جميلاً بشكل مضحك في سرواله الجديد.

وارتأت الوسيطة المجربة أن يتم عقد القران بسرعة لتفادي تدخل الفضوليين، ومعاكسات الخاطبات الأخريات من منافساتها. خلال خمسة عشر يوماً ذاب قسم كبير من ذهبات إسحاق الأعرج التي جمعها قرشاً فوق قرش لتصبح بيتاً مؤثثاً وزينات وألبسة تخطف العيون.

العريس إسحاق الأعرج سعيد.

ولم تكن عروسه أقل منه سعادة.

كانت هناك شكليات لإتمام الزواج. فهو بحاجة إلى بطاقة هوية شخصية لإبرام الوثيقة. لذا كان لابد له من استخراج بطاقة جديدة بدلاً من تلك التي أحرقها في الفرن في لحظة غضب.

فذهب إلى دار الحكومة. وفي ظرف يومين حصل على البطاقة التي دون عمره فيها: ثلاثة وثلاثون عاماً العمر الذي دونه الموظف المرتشي في السجل العام بموجب التصحيح الأخير.

لكن هناك مشكلة أخرى هي الحصول على موافقة الكنيسة بغية إتمام العقد الديني. فلما مثل مع خطيبته أمام المطران رفض سيادته عقد مثل هذا الزواج نظراً لفارق السن الكبير بينهما. ولم تفلح كل الوساطات في ثني

المطران عن قراره. فجاءه كاهن متمرس ونصح له بعقد القران في كنيسة يونانية كانت تتساهل في مثل هذه الأمور، فوقع في حيرة بين أمرين: أن يترك الخطيبة وهذا أمر سهله دون مشاكل: أولاً لقد تعلق قلبه بها. ثانياً لقد صرف عليها من ذهباته الشيء الكثير فكيف يتركه لها. لذا لم يجد مناصاً من عقد القران في كنيسة يونانية. كان حرمانه من عقد قرانه في كنيسة أرمنية يعادل نكبة الأرمن، لكنه اضطر إلى القبول بهذا الحرمان.

في الموعد المحدد كان إسحاق الأعرج بثوب العرس الأسود، وبرأسه الأصلع وبعينيه اللتين إحداهما أصغر من الأخرى وبعرجه الذي يشبه الوثب، يتأبط ذراع العروس المكللة بالبياض الذي يغار منه الثلج، يتقدمان إلى الهيكل.

كانت الكنيسة اليونانية تسطع بالنور، بعدما أشعل الكاهن اليوناني كل الأنوار بسبب الهبة السخية التي تقدم بها العريس الغني. وكانت الكنيسة وكأنها تضحك مثل كل شهود عقد الزواج.....

بكى إسحاق الأعرج ضمناً على الطقوس اليونانية الصامتة التي تفرض تكتيف الأيدي. وتذكر بحسرة صلوات كاهنهم في بيرشنك باللغة الأرمنية وسط عبق البخور اللذيذ... بينما يكلل هنا ابن ماراتوك العالي حسب الطقوس اليونانية.. كانت الصلوات والتراتيل اليونانية ترن في أذنيه كاللعنات. إلا أن حزنه كان يتضاءل كلما وردت مع الصلوات على لسان الكاهن والشماس كلمة اليلويا، أو كلمة أورتي بروسخومي، فيظن بأنها أرمنية وأنهم يرددونها على شرفه....

* * *

بعد الزواج برزت مشكلة جديدة حين لم يمن الله عليه بولد على الرغم من مضي ثلاث سنوات على زواجه. وجربت معالجات العجائز والعنايات الطبية الحديثة، ولم تنجح على الرغم من خروج الليرات الذهبية الرنانة من الجعبة القديمة.

وبقي إسحاق الأعرج بلا وريث.

وصار مثل "مهير" صاحب الخلقة الناقصة....، لكن إسحاق الأعرج لم يستسلم لليأس طالما لم تجرب قدرة ماراتوك بعد. لقد تزوج لكي يخلد اسم قومه، أو على الأخص اسم إسحاق الأول، الذي هو المثل الحي المشوه له....

* * *

في فصل الربيع، كنت مستلقياً على أرض معشبة، وعلى بعد خطوات مني يقف إسحاق الثاني، إسحاق الأعرج. تحت ثقل الخمسين من أعوام عمره، يحكي لي عن ماراتوك المقدسة يذكي ذكريات الوطن، وقوة ماراتوك وإيمانه بها تتعاون كل أعضاء جسمه المشوه على سردها. مع ما يتخللها من لعنات حانقة، يحكي إسحاق وهو واقف على رجلين عرجاوين، مغمض عينيه الزائغتين باسط ذراعيه مثل كاهن وثني يصلي حسب طقوسه.

. ماراتوك، هيي ماراتوك، إيه يا ماراتوك العالي، لا يوجد أعلى منه، إنك إن صعدت إلى قمته تبدو لك الدنيا بأسرها. ماراتوك هو نصف السماء.

إنك لا تستطيع الوصول إلى قمته إلا بطيارة. فهي وحدها القادرة على ذلك.

عندما حصل الطوفان صنع نوح فلكا. ولقد رسا هذا الفلك فوق قمة ماراتوك. وبعدما رسا أصابته صخرة ثقبته. فجاءت أفعى ولفت نفسها حوله حتى سدت الثقب لكي لا يتسرب الماء إلى داخل المركب من هذا الثقب. ثم انقلبت هذه الأفعى إلى خشبة، وصارت ذات سبع كرامات. خشبة واحدة بسبع كرامات. من كراماتها أنها صارت سريراً ذهبياً وعرشاً ذهبياً وماء للخلود وتفاحة للخلود، ولا يسمح لإنسان بأن يرى تلك الخشبة. لأنها إن تشع فوق ماراتوك مثل قنديل كنيسة مضاء. إنك لا ترى منبع النور. لا ترى غير النور فقط. تقترب منه لكنك لا تصل إليه، لأنك كلما اقتربت منه تراه يضيء من ناحية أخرى. لأنه غير مسموح لك أن ترى مصدره....

لماء الخلود وتفاح الخلود عند إسحاق الأعرج قوة إعجازية أكثر من أي شيء على برء عاهات الناس. وعلى إعادة جمالهم السابق الكامل إليهم، بهذا الإيمان الراسخ يمسح إسحاق بيده على عينه الصغرى لتعود إلى طبيعتها، وعلى رجله

ليتخلص من عرجها، وعلى كامل جسمه كأنها صارت ذات مغناطيسية إعجازية. ويتحمس إسحاق، ويحكي لي عن المكان المقدس في قمة ماراتوك.

في كل عام يصعد السياح إلى قمة ماراتوك قادمين من شتى أنحاء العالم.

ـ كان يأتي إليها أناس من روسيا ومن موش. يأتي الآلاف ينذرون النذور، ويذبحون الذبائح، ويقدمون القرابين، ويطلقون العيارات النارية، ويرقصون رقصة الصاصونيين.

يوجد فوق قمة ماراتوك ضريح. في ساحة هذا الضريح توجد تربة. فلو أنك ارتقيت ماراتوك في يوم النذر، وأخذت من هذه التربة وتمسحت بها، فإنها تقيك من عضة الأفعى ولدغة العقرب ولا تمرض. في يوم النذر يطلق السياح العيارات النارية بكثرة. يطلقونها على بعضهم بعضاً ولكنهم لا يموتون...

ولكي يؤكد صحة رواياته يسرد إسحاق الأعرج واقعة شاهدها بأم عينه حسب قوله. وهي أنه في إحدى المرات عندما كان الحجاج عائدين، انزلقت صخرة من الجبل، ووقعت فوق امرأة اسمها خاطو وأخوها أرتين. وتدحرجت المرأة إلى الوادي. فخاف الحجاج وبدؤوا يبكون ويتوسلون إلى ماراتوك أن لا يصيبها بضرر. ثم ذهبوا وتجمعوا حول المرأة التي كانت ممددة على الأرض وكأنها ميتة. بعد ساعتين شفيت المرأة، ووقفت على رجليها، وبدأت ترقص رقصة الصاصونيين. لم يصبها أذى بفضل ماراتوك.

وينتهي إسحاق الأعرج من حكايته ويأتي ليجلس بالقرب مني على الأرض المعشبة وهو يلهث. ويغمض عينيه أمام أشعة الشمس. ويسود بيننا صمت طويل. فرحت أفكر في حكاياته عن ماراتوك، وأخمن ما يتوقعه. فسألته:

ـ إسحاق ماذا تنتظر من ماراتوك؟...

ـ سأشرب أنا وزوجتي من ماء الخلود في ماراتوك ونشفى...

وصمت من جديد. أعرف أنه كان غارقاً في أفكاره. وأنه يقوم الآن برحلة طويلة سريعة. لقد وصل إلى منكب ماراتوك مع زوجته وهما يصعدان الآن إلى

المعبد كحاجين... وسيشربان من الماء. ماء الخلود، وسيحصلان على تفاحة الخلود.. وسيولدان من جديد، وسيرجع إسحاق الأعرج إلى إسحاق الشاب في الثامنة عشرة من العمر، وسيعود من جديد إلى رعاية خراف صاصون فوق المروج الزمردية وسط أريج الزهور الموسمية، وسيعزف على مزماره معزوفته القديمة لخرافه وإلى حياته الجديدة وإلى حبه لزوجته. وستولد زوجته أيضاً من جديد، وستعود عذراء وستعود فتاة في السادسة عشرة من عمرها تسمى شوشان، بشعرها الطويل وتتسلل عبر شعاب الجبل لتستمع إلى مزماره ومعزوفاته التي تشبه خرير مياه الينابيع... سيحبان بعضهما بعضاً مع تمايل أشجار الغابات المعتمة ورهبة عواء الذئاب. ثم يتزوجان ويقام لهما عرس كبير صاحب طوال اليوم، وسيحيط بهما الأحباء والشهود، وسيبارك إكليلهما كاهن أرمني. كاهن حاد الذهن من قريتهما. ويرقص فتيان قرية بيرشنك. يرقصون الرقصات الشعبية المعهودة. وسترقص فتيات قريتهما الرشيقات الجميلات اللواتي يتهادين بدلال من أجل إسحاق وعروسه شوشان. ويسيل النبيذ ويتدفق كينبوع وتصدح الأغنيات وتعزف المزامير وتقرع الطبول. هيا يا فتيان إلى الرقص يا عرائس ويا فتيات يا جدود ويا جدات ارقصوا أنتم أيضاً لإسحاق. فإن إسحاق الراعي يتزوج مرة واحدة....

أخيراً يعقب الصخب هدوء... ستنتهي ضجة الغناء والرقص، ويتفرق المحتفلون بالعرس بسلام مع تمنيات عظيمة مثل جبال صاصون...

بعد سنة سيكون إسحاق أباً لولد جميل، مثل نور الشمس، شجاع، وسيعمدونه في كنيسة ماراتوك يوم النذور، وسيأخذون حفنة من تراب أرض الضريح، وَيُقسُّون بها بدن الطفل، لكي لا تعضه أفعى ولا يلدغه عقرب ولا يصيبه مرض...

وأقطع الصمت الذي طال أمده وأنادي:

- إسحاق.

وينتفض إسحاق من نومه الحالم ويجلس... فأنظر إلى وجهه المشوه وإلى جسده المهدم، وينظر هو إليّ بسواد ونور فرح... و

يقول:

. ذهبت حياتي سدى.

فاستوعبت ما يريد أن يقوله. لقد انقضت حياته بلا فائدة. كان طيفاً لإسحاق القديم الجميل منذ 1915. كم كان يتمنى أن لا تعترض حياته سنة 915، بل أن تستمر من دون المرور بسنة 915. بئس الإنسان المنحوس فهو معرض للموت طالما لا يمكن منع ضربات الشر، أو محوها من جذورها....

. لكن يا إسحاق، سوف تعود وتعود إليك زوجتك الحبيبة، وسوف أعود أنا أيضاً، ويعود الجميع، ويقام لك عرس بهي، وتحضر الحج الأكبر، الحج الذي لا رجعة بعده. ستعزف المزامير سيرقص الراقصون. وسيكون الرقص فوق قمة ماراتوك، الذي يتصاعد منه الدخان من مدخنة الكنيسة الحارة اثنا عشر شهراً على الدوام...

وبجاه ذلك اليوم يعود شكلك إلى صورة الله.

فليتجلى الله بشكلك القديم وليمت إسحاق الثاني. إسحاق الأعرج. وليولد من جديد إسحاق الأول. إسحاق جديد. إسحاق ثالث أب لأولاد جدد. وأحفاد يشربون من ماء الوطن ولا تدوس بعد ذلك قدم قذرة حدود الوطن..■

المسرح

◎ الفدية { مسرحية تركية } كاظم يداكجي أوغلو ت. جوزيف ناشف

الفديـــه

(مسرحية تركية)

ترجمة
جوزيف ناشف

الشخصيات

علي:	في الثلاثين من العمر.
الحاج محمد:	في الستين من العمر.
الكاتب:	في الخامسة والثلاثين من العمر.
الضابط:	في الخامسة والأربعين من العمر.
الحارسان:	في الخامسة والثلاثين من العمر.
الراعي:	في الخامسة والثلاثين من العمر.
انكشاريان:	في الخامسة والثلاثين من العمر.
اللصان:	في الثلاثين من العمر.
أغا الوسطى:	في الخامسة والأربعين من العمر.
المحضر:	في الخامسة والثلاثين من العمر.

الفصل الأول

الديكور: "موقد الحداد في الجهة اليسرى... باب في الجهة اليمنى.السرير في مكان مناسب.. في وسط الغرفة كرسيان خشبيان. بجانب رأس السرير طاسه ومشربية.. هناك سيفان معلقان على الجدار. نافذة فوق الموقد.. الحداد يعمل بمفرده إلى جانب الموقد.. يضرب على قطعة حديدية موجودة فوق السندان.. يدا علي اسودتا ووجهه أيضاً.. علي يشد حبل منفاخ الموقد، وباليد الأخرى يحرك ما في الموقد. يدخل الإنكشاريان إلى الداخل).

المشهد الأول

(علي –الإنكشاريان).

الإنكشاريان: أمدك الله بالقوة يا معلم علي.

علي: دمتما أيها السيدان.. تفضلا.. اجلسا هنا.

(يشير إلى الكرسيين.. يجلس الإنكشاريان).

علي: مرحباً أيها السيدان.. قدمتما أهلا.

الإنكشاريان: مرحباً يا معلم علي.. سلمت يداك.

(علي منشغل بالضرب على قطعة الحديد الموجودة على السندان).

الإنكشاريان: يبدو أن لديك عملاً كثيراً يا معلم علي.

علي: نعم.. لقد أرسل آغا الوسطى خنجره، وسأحاول الانتهاء منه قبل المساء الآغا يريد أن أنهيه بسرعة، وقد قال لي: أريده اليوم، وأنا لم أستطيع قول أن لدي عملاً آخر.. أنا لا أدخن، ولهذا لا أستطيع أن أكرمكما بشيء... لا تؤاخذاني..

الإنكشاريان: أستغفر الله يا معلم

(ينشغل علي بتحريك النار في الموقد، ثم يضع الخنجر في الماء.. يقف أحد الإنكشاريان، ويقترب من السيف المعلق على الجدار. ينزل السيف ويقلبه، ثم يتحدث مع علي).

الإنكشاري 2: هل هذا السيف لأحد الزبائن، أم...

علي: نعم.. إنه لأحد الزبائن.. لا أعرف اسمه.. إنه رجل طويل القامة من الإنكشاريين... لونه أسمر، ويوجد على وجهه شامة هنا (يشير بيده إلى المكان) فقد اصبعين من يده اليسرى..

أحضره إلي منذ أيام

الإنكشاري 2: حتماً هذا عائد للآغا دون أصابع

(يقف الإنكشاري1، ويقترب من صديقه..علي منشغل بعمله).

الإنكشاري 2: المعلم علي بارع في صنع السيوف.. انظر إلى هذا (يهز السيف، وكأنه يحارب) يا معلم علي.. أليس لك ختم على هذا؟..

علي : طبعاً..

(الإنكشاري1 يأخذ السيف، ويقلبه، ثم يشير إلى مكان ما).

الإنكشاري1: هاهو.

الإنكشاري2: جئت إليك يا معلم، كي تصنع لي سيفاً كهذا، ولو أن هذا لم يكن ملكاً لأحد لاشتريته منك.. أعجبني كثيراً.. أريده مثل هذا تماماً.. أيمكن ذلك؟..

علي: سيكون أفضل من هذا.. اطمئن..

الإنكشاري2: ولكني أريده جاهزاً خلال يومين لا أكثر.

علي: لا يمكن .. لا أستطيع أن أعدك. أكون كاذباً.. كما ترى لدي أعمال كثيرة.

الإنكشاري1: (للثاني) لم السرعة يا صديقي؟.. لسنا ذاهبين إلى الحرب غداً يلتفت إلى علي) جهزه في الوقت المناسب يا معلم.

علي: لا أستطيع تحديد الزمن تماماً، ولكن إن شاء الله (يعد على أصابعه) اليوم هو الخميس أليس كذلك؟ الجمعة.. السبت.. الأحد.. سيكون جاهزاً يوم الاثنين القادم.

الإنكشاري 2: الا يمكن تجهيزه في وقت أسرع؟

علي: كما تريان لا أستطيع الجلوس، والتحدث معكما.. النهار قصير، وأنا أعمل بمفردي.

الإنكشاري1: صحيح يا معلم.. صحيح.. (يلتفت إلى الإنكشاري2) ياصديقي كما قلت لك: ليكن في زمن متأخر، وليكن جيداً.. هكذا يقولون.. ثم ما الداعي لهذه السرعة؟.. ليكن جاهزاً بعد أربعة أيام.. هل ستتحدث بأمور السعر؟ كم الساعة الآن؟ (يخرج ساعته، وينظر) أوه.. الساعة الآن العاشرة والنصف إلا خمس دقائق.. سنتأخر على صلاة العشاء.

الإنكشاري2: أوه.. لقد تأخرنا.. يجب أن أمر على العطار أحمد آغا، وأشتري

منه الحلاوة.. هيا.. لنذهب.. (لعلي) يا معلم علي.. لا أرى داعياً للاستفسار عن الكلفة.. كما تأخذ من الناس، ستأخذ منا أيضاً..

علي: لا تهتم .. دعني أصنع السيف أولاً، وبعد ذلك أدفع ما تجود به نفسك.. كما تعرف.. أنا لست من هواة جمع المال..

الإنكشاري 2: نعم يا معلم.. نعم.. ولكن يجب أن أعرف.. الأصدقاء جميعاً يشكرون منك.. الجميع يحبونك، وممتنون من عملك.

علي: هذا من طيبهم يا آغا، ورغم ذلك، غمر الفولاذ بالماء مرتين ليس أمراً سهلاً.

الإنكشاري 2: فعلا الجميع ممتنون من عملك يا معلم علي.. دم سالماً، واصنع لنا السيوف، والتروس دائماً.

الإنكشاري 2: قبل قليل كنت تقول هيا، والآن بدأت تثرثر مع المعلم.. هيا يكفي.

الإنكشاري 1: لنذهب.. لنذهب (يلتفت إلى علي) اسمح لنا يا معلم.. لقد شغلناك عن عملك لفترة طويلة.. إلى اللقاء.

الإنكشاري 1: إلى اللقاء.. دمت سالماً (يسيران).

علي: مع السلامة.. مع السلامة.

(قبل خروجهما من الباب يعود الإنكشاري 2 إلى علي، ويضع يده على كتفه).

الإنكشاري 1: لا تنس أن تكتب اسمي على القبضة يا معلم.. كدت أنسى هذا.

الإنكشاري 1: (ينادي من الباب) ألم ننته بعد من قصة السيف هذا؟

علي: (للإنكشاري1) كما تريد.. كما تريد.

الإنكشاري 1: هيا يا معلم علي.. يجب أن ينسل اللعاب من أفواه أصدقائي عندما سيرون سيفي... يجب أن يقولوا يا سلام...

علي: لا تقلق..

الإنكشاري 2: إذن هيا.. أستودعك الله.. إلى اللقاء.

علي: مع السلامة..

(يخرج الإنكشاريان).

المشهد الثاني

(علي وحيداً)

(علي يعمل قرب الموقد.. يمسح عرقه بيده.. يبتسم لخاطر ورد إلى ذهنه يهز رأسه).

علي: الوسواس... (يضرب بالمطرقة ... يتنهد) ايه.. الحمد لله.. هذا أيضاً قد انتهى (يترك المطرقة ... يتراجع) أوف.. لقد تعبت كثيراً.. سأستريح قليلاً (يتهاوى على الكرسي)، حتماً نحن في وقت متأخر الآن (ينظر في أطراف المكان، ثم ينظر إلى النافذة الموجودة فوق الموقد.. يتنهد) آه.. آه.. من قال أن علياً لم يحتمل لطف عمه، وأتى إلى "أماصيا"، واستقر فيها، وتحول إلى حداد (يقف.. يتجول.. يشرب من المشربية، ثم يجلس على الفراش، ويفكر لفترة قصيرة، ثم يشد ذراعيه إلى الخلف) آه.. أحس بتعب كبير هذا اليوم (يقف يغسل يديه، ووجهه.. يخرج قطعة قماش من سرواله، ويمسح بها يديه ووجهه، ويأخذ معطفه المعلق على الجدار، ويرتديه... في هذه اللحظة يدخل آغا الوسطى).

المشهد الثالث

(علي- آغا الوسطى).

آغا الوسطى: السلام عليكم يا معلم علي.

علي: وعليكم السلام يا آغا.. تفضل.

آغا الوسطى: إن شاء الله أنهيت الخنجر، أليس كذلك؟

علي: أجل... كنت أنتظرك... لقد عملت عليه طوال النهار، حتى انتهيت منه، كي لا أكون كاذباً في وعدي.

آغا الوسطى: لا أنقصك الله يا معلم علي.
(يخرج علي الخنجر من خلف الموقد، ويعطيه إلى الآغا).

علي: تفضل يا آغا.

آغا الوسطى: (يأخذ الخنجر، وينظر إليه بدقة.. يقلبه... يبتسم... يحرك الخنجر ويستعمله)، فعلاً إنه رهيب يا معلم.. لقد أجادوا في مدحهم.. كم هو حسابنا؟

علي: بقدر ما تشاء، المهم أنك أعجبت به.

آغا الوسطى: لا.. لا يمكن هذا.. كم تريد؟

علي: ماذا سيحدث إن لم آخذ شيئاً؟ أهو كثير أن أصنع خنجراً

للآغا؟

آغا الوسطى: (يجلس على الكرسي) فعلاً أنت إنسان طيب القلب يا معلم علي.

علي: هذا من أصالتك يا آغا.
(يخرج الآغا كيساً من وسطه، ويمده إلى علي).

آغا الوسطى: خذ يا معلم علي.. سلمت يداك... إن احتجت إلى أي شيء، فسأقوم بالواجب إن شاء الله... لقد سررت لهذا كثيراً (يخرج ساعته، وينظر) لقد اقترب موعد آذان العشاء... حتماً أنت أيضاً ستذهب إلى الجامع... ايه.. أستودعك الله((يقف، ويسير).

علي: مع السلامة يا آغا.
(يخرج آغا الوسطى).

المشهد الرابع

(علي وحيداً).

(يبقى علي وحيداً مرة أخرى.. يتقدم من الموقد).

علي: يجب إطفاء الموقد أيضاً (يصب الماء على الموقد، ويقترب من سريره) سأرتب الفراش أيضاً كي يكون جاهزاً عند قدومي.
(يمد الفراش.. يسير باتجاه الباب.. يغلق الباب جيداً، ويخرج.. نسمع صوت علي من الخارج).
ماذا سيحدث إن لم أقفل... ليس هناك في الداخل ما يؤخذ.
(يبقى المسرح فارغاً لمدة.. هناك ضوء خفيف على خشبة المسرح... بعد قليل ينفتح الباب، ويمتد رأس خائف إلى الداخل).

اللص1: (لصديقه الموجود في الخارج) اضبط أنفاسك قليلاً يا رجل.. قد يكون هناك أحد ما...

اللص2: (يدفع صديقه) قبل قليل كان متوجهاً نحو الجسر.. إنه هو... ألم تره؟ لم أنت خائف؟ (يدخل أحد اللصين، وهو يحمل في يده جلد خروف مبتلاً، وينظر في أطراف المكان).

اللص1: دعنا نجلس، ونتقاسم المال، ونرحل قبل مجيء الرجل (يجلسان على السرير).

اللص2: لم تمسك هذا الجلد في يدك؟ ارمه.. (يأخذ الجلد من يد صديقه،

ويرميه إلى جانب الموقد.. نسمع من الخارج صوت وقع أقدام، وسعالاً خفيفاً).

اللص1: (بصوت هامس) اسكت.. بهدوء يا رجل.. حتماً كشف أمرنا... ترى أ هو قادم إلى هنا؟

(يسكتان لفترة.. يصيخان السمع باتجاه الباب: يبتعد صوت السعال).

اللص2: لا يا رجل... إنه أحد المارة.. يالك من جبان... هيا.. لنتقاسم المال، ونبتعد من هنا..

(يخرجان الأكياس من جيببيهما.. يأخذ اللص 2 كيساً، ويعطي كيساً لصديقه الثاني). لقد كان الراعي جباناً، وخائفاً.. عندما رآنا انغز اللسان في حلقه.

اللص1: هل حصتي كيسان فقط؟...

اللص2: وكم هو عدد الأكياس التي سرقناها؟..

(نسمع صوتاً قادماً من البعيد).

الضابط: من أنت؟

صوت علي: لست غريباً.

الضابط: من أ نت؟

صوت علي: علي.

الضابط: أي علي؟

(تخفت الأصوات، وكأنها تأتي من البعيد).

اللص1: جيد.. ولكن أنا الذي كنت واقفاً عند رأس الراعي.. كنت أخشى أن يلقي القبض علي.. كان رجلاً قوياً..

أصوات: إنه علينا ..إنه المعلم علي يا رجل.

ص الضابط: ماذا تفعل هنا يا معلم علي؟

ص علي: لا شيء.

ص الضابط: كيف لا شيء؟

اللص 2: إيه.. يكفي يا رجل.. أنت كنت تنتظر عند الراعي، وأنا دخلت الضيافة، وسرقت الأموال، ولو أنهم ألقوا القبض علي، ماذا كان سيحدث؟..

ص الضابط: ألا تعرف أن الآغا لا يريد من أحد أن يتجول في الطريق بمثل هذا الوقت؟

ص علي: أعرف.

ص الضابط: حسن.. ماذا تعمل هنا في مثل هذا الوقت من الليل؟ هل أ وقعت المطرقة في الماء؟

اللص2: (يحاول الوقوف) هيا يا رجل.. هيا.. لقد جلسنا طويلاً.. قد يعود الرجل إلى هنا، ويدخل رأسينا في المصيبة.
(يقفان).

اللص1: ألن تعطيني كيساً آخر؟

ص الضابط: هيا.. ابتعد من هنا، ولا تتجول.. لو كان أحد غيرك، لكنت تصرفت معه على نحو آخر.

اللص2: لنبتعد الآن.. غداً سنفكر.

اللص1: هل آخذ جلد الخروف؟

اللص2: يالك من رجل طماع.. قلت دعه هنا.. الذنب ذنبي لأنني أحضرتك إلى هنا (يُسمع صوت من الخارج.. صوت أقدام، وسعال).
لقد جاء الرجل.. سيلقى القبض علينا(يشد صديقه بهدوء خلف الباب، ثم يؤشر بإصبعه علامة السكوت).
إن دخل إلى هنا، سأضربه، وتهرب أنت إلى الخارج بسرعة.
(يسترق السمع، وينتظر.. تقترب أصوات الأقدام.. يستعد اللصان.. تبتعد أصوات الأقدام. يفتح اللص الثاني الباب بهدوء. يهرب الاثنان إلى الخارج. يظل الباب مفتوحاً... تخفت الإضاءة قليلاً.. يظهر علي بالباب، ثم يدخل وهو شارد ومضطرب).

المشهد الخامس

(علي وحيداً).

علي: (ينظر إلى الباب) شيء غريب. يبدو أن الريح فتحته.
(يغلق الباب، ويجيل النظر في الغرفة، وهو يقول: أوف متطاولة.. العيش في المدينة نوع من الأسر، ولكني لا أستطيع العمل في الجبل.. هه.. لا تتجول في الطريق، ولا تقف عند رأس الجسر(يهز رأسه في اتجاهين متضايقاً من هذا الأمر) إيه يا علي.. إيه.. لم تركت المدرسة، وهربت من عملك؟ ربما كنت الآن عصا للفأس..

(يجلس على فراشه.. يخلع حذاءه، وبعد ذلك يخلع معطفه ويضعه تحت رأسه، ويتمدد على الفراش بعد فترة).
لقد جف حلقي.. الأفضل أن أرتشف قليلاً من الماء (يشرب من المشربية ويعود، ويتمدد على فراشه ثانية)، أنا في هذه المدينة منذ ثلاثة عشر عاماً بعيد عن الأم.. بعيد عن الأب.. بعيد عن الأهل.. لا أشعر اليوم بالنعاس (يشد اللحاف على نفسه.. يميل نحوا ليسار، نحو اليمين.. بعد قليل يشخر.. يعم الظلام المسرح، بعد فترة نسمع ما يرد من أفكار إلى ذهن علي).
لا تهتم... ستتم الأمور... والله... ماذا سيحدث؟... هه..
(يميل إلى الجهة الأخرى) لا يمكن في الغد (يضاء المسرح بعد قليل تدريجياً.. نسمع من الخارج أصوات وقع أقدام، وسعال).

أصوات: هذا هو الاتجاه.. نحو دكان المعلم علي (تقترب الأصوات، والضجة).

ص الضابط: (من الخارج) ا نظروا إلى العتبة.. ليست هناك علامات.. حتماً هذا من فعله.. أخ.. أخ.. انظروا.. انظروا... كيس.. تمام.. إنه هو نفسه (يقرعون الباب بقوة)

علي: (يصرخ) تعال يوم الاثنين (يقرع الباب بقوة أكثر).

ص الضابط: يا معلم علي.. يا معلم علي.

(يقفز علي من فراشه خائفاً، وينظر في أطراف المكان مضطرباً) يا معلم علي.. هي أنت يارجل..

علي: (محتاراً) من هناك؟

ص الضابط: افتح الباب بسرعة.

علي: من أنت؟

ص الضابط: أقول افتح الباب بسرعة.. ستعرف من أكون عندما تفتح الباب(علي ينتعل حذاءه).

علي: انتظر.. أنا قادم..

(يأخذ المعطف، ويضعه على كتفه، ثم يسير باتجاه الباب، ويفتح المزلاج وعندما يرى الضابط أمامه يقف محتاراً.. يدخل الضابط مع اثنين من الحرس).

المشهد السادس

(علي- الضابط- الحارسان)

الضابط: سنفتش الدكان يا معلم علي.

(ينظر علي إلى الضابط بحيرة، وتعجب... يريد أن يقول شيئاً).

علي: (متلعثماً) لم؟

الضابط: البارحة مساء حدثت سرقة في حظيرة السيد بودال.. تمت سرقة خراف من القطيع، وأموال من دار الضيافة.

علي: وما علاقتي أنا بهذه السرقة؟

الضابط: اللصوص ذبحوا الخراف تحت الجسر، ونسوا كيساً من النقود هناك.

علي: وما علاقتي أنا؟..

الضابط: لا تسألني.. استمع إلي فقط..لقد وجدنا كيساً آخر من تلك الأكياس أمام باب دكانك قبل قليل.. انظر إلى العتبة (يشير إلى العتبة) إنها مليئة بالدم.

(ينظر علي إلى العتبة بدقة، وحيرة.. تتغير سحنته، ويهز رأسه إلى الجهتين) لقد رأيتك ليلاً عند رأس الجسر.. ماذا كنت تفعل هناك؟..

(يتراجع علي وهو في حيرة).

علي: فتشوا....

الضابط: (للحارسين) فتشا الدكان (يتحرك الحارسان يمنة، ويسرة، ويفتشان الفراش، وينظران إلى أسفله.. يتقدم الضابط من الموقد، وفجأة يصيح أحدهما).

الحارس 1: أخ.. انظروا.. انظروا..

(يرفع جلد الخروف من الأرض.. الضابط ينظر بحذر إلى وجه علي).

الضابط: ما هذا؟..

(علي لا يجيب.. يقترب الضابط منه، ويمسك ذقنه).

يالك من ماكر.. لقد وجدوه تحت مقعدك (بصوت أجش) لا تعذبنا، ولا تجعلنا نغلط بالحديث معك... لا تحاول التستر.. هيا أخرج الأموال، وقل لنا أين هي الخراف؟..

علي: أنا لم أضع جلد الخروف هنا.

الضابط: وهل أنا الذي وضعته؟ هيا أخرج الأموال.. الأموال.

علي: أنا.. أنا..

الضابط: (مقاطعاً) أنا لا أعرف شيئاً اسمه أ نا، أو منا يا معلم علي.. هيا قل أين أخفيت تلك الأموال، والأفضل أن تخرجها فوراً... عليك أن تنقذ نفسك بأسهل الطرق أنت تعرف أن الإنكشاريين يحبونك.. ربما فعلت هذا لأن الشيطان قد وسوس لك..لا تتعبنا.. هيا أخرج الأموال (علي يهز رأسه في حيرة).

علي: يارب.. أنت تعرف (بفقدان أمل) ما هذه المصائب التي تتوالى على رأسي؟ (يرفع رأسه داعياً) يا آغا...أقسم لك بشرفي، وناموسي بأنني لا أعرف أي شيء، ولا أعرف من وضع هذا الجلد هنا.

الضابط: (يلمز) يا معلم علي....

علي: أقسم بالقرآن يا آغا إنني لا أعرف شيئاً مما تقول.

الضابط: وكيف وصل هذا الجلد، وهذا الكيس إلى هنا؟ ماذا كنت تفعل عند رأس الجسر في ذلك الوقت المتأخر من الليل؟

علي: آغا... (لا يستطيع الكلام.. ثم يتابع) يا آغا... ماذا أقول لك؟ لا أعرف.. والله ليس لي علم بأي شيء.. حتماً هو واحد من الأعداء.. أراد الإساءة إلي. ليتني لم أذهب إلى هناك... كنت متضايقاً.. عملت هنا من الصباح وحتى المساء... تعبت كثيراً... أردت أن أستنشق قليلاً من الهواء عند رأس الجسر (يسعل).

الضابط: وضح الأمر. لن تتكلم بالحسنى... كما أنني لا أستطيع أن أجعلك تتكلم مكرهاً (بلهجة قاسية) هيا سر أمامي، هناك ستدافع في المحكمة، ستدافع عن نفسك(يصاب علي بالضيق، ويحني رأسه.. يريد أن يقول شيئاً، ولكنه لا يستطيع.. يحني رأسه إلى الأمام، ثم يسير باتجاه الباب.. يلحق به الحارسان، والضابط، وخلال ذلك يسدل الستار ببطء شديد).

-نهاية الفصل الأول-

الفصل الثاني

الديكور (غرفة ا لقاضي. كرسي القاضي في الجهة اليسرى، في الجهة اليمنى باب.. هناك خمسة أو ستة مقاعد للمواجهة.. طاولة صغيرة أسفل الكرسي.. تقرأ المخطوطات التالية على الجدران: العدل أساس الملك-الكسب حبيب الله-العقوبة على أساس العمل.. عند فتح الستارة، نجد القاضي والكاتب في مكانيهما.. الكاتب منشغل بالكتابة... القاضي يضع نظارة على أ نفه، ويمسد شعر لحيته.. بعد أن يسعل يتحدث مع المحضر الواقف في زاوية الغرفة).

المشهد الأول

(القاضي –الكاتب- المحضر).

القاضي: يا حضرة المحضر نادهم، ودعهم يدخلون
(ينادي المحضر من الباب).

المحضر: الحداد علي سويلامز أوغلو.. الضابط حسين آغا.. الراعي أبرام
(يدخل الضابط أولاً، ثم علي، والحارسان، والراعي).

المشهد الثاني

(السابقون- الضابط- علي- الحارسان- الراعي).

(يلقي القاضي نظرة على الحاضرين من خلال نظارته).

القاضي: هم.. (يهز رأسه إلى الجهتين بطريق مقصودة، ثم يسأل، وكأنه لم يرهم).
هل حضروا يا ولد؟ (يعود ثانية للنظر إلى وجوه الحاضرين) أ خرج من هم شهود على الحادثة.
(يمسك المحضر بذراع الراعي، ويطلب منه الخروج، ويلحق به الضابط والحارسان).

المشهد الثالث

(السابقون –علي).

القاضي: (يتحدث إلى علي) ما اسمك يا ولدي؟

علي: علي.

القاضي: كنيتك؟

علي: سويلامز أوغلو

القاضي: اسم أبيك؟
علي: أحمد.
القاضي: كم عمرك؟
علي: ثلاثون.
القاضي: من أين أنت؟
علي: (يتلعثم) يا حضرة القاضي.. أنا لا أعرف من أين أنا..
القاضي: يا إلهي.. ألا يعرف المرء من أين هو؟ من أين أتيت إلى هنا؟
علي: جئت من "أرز روم"... ولكن...
القاضي: حسن.. ومن أين أتيت إلى "أرز روم"؟
علي: من القرية.. كنت عند عمي...
القاضي: ماذا كان اسم القرية؟
علي: لا أعرف.. لم أعد أتذكر.
القاضي: هل مضت فترة طويلة على فراق لعمك؟
علي: (يتنهد) أجل.. منذ فترة طويلة يا سيدي القاضي.
علي: ألم تزر عمك بعد ذلك؟
علي: كلا..
القاضي: هل حكم عليك سابقاً؟
علي: لا يا سيدي.
القاضي: ماذا تعمل؟
علي: أنا حداد يا سيدي القاضي
(يخرج القاضي علبة العطوس من جيبه، وفيما هو يفتح العلبة، يسأل ثانية).
القاضي: حسن.. أنت حداد إذن.. أين دكانك؟
علي: في حارة المشط..
(بعد أن ينظر القاضي إليه من نظارته، ويتفحصه.. يهز رأسه).
القاضي: هم.. (يمسد شعر لحيته، ثم يشم من العطوس، ويلتفت إلى الكاتب) حسن.. يا حضرة الكاتب افتح الدفتر، واكتب بناء على حادثة السرقة التي وقعت ليلاً، فقد أفاد المتهم بأنه جاء من إحدى قرى: أرز روم" إلى أماسيا، وفتح دكانه للحدادة في محلة المشط، وهو يبلغ من العمر الثلاثين، ويدعي أنه من عائلة سويلامز أوغلو (يخاطب علي) ما اسم والدك يا ولد؟

علي: أحمد.

القاضي: (للكاتب) اسمه علي بن أحمد، ويعمل حداداً، وقد دونت المعلومات من الهوية التي قدمها، وجرت التحقيقات معه حسب الأصول (يسعل.. يمسد شعر لحيته، ثم يخاطب علي).
نعم يا ولد... (يأخذ ورقة من أمامه، وبعد أن يلقي نظرة عليها) في منتصف ليلة الأمس، وفي الساعة 5، 3 حدثت سرقة.. فقد قام أحد اللصوص بتوثيق راعي السيد بودال، وسرق خمسة خراف، وقد تم ذبح أحد هذه الخراف تحت الجسر، ووقع كيس من المال هناك، ووجد الضابط كيساً آخر من المال أمام دكانك، كما وجد جلد خروف أيضاً في دكانك، وأكد الضابط أنه شاهدك ليلاً عند رأس الجسر(يخرج القاضي منديله، ويعطس، ثم يعيد المنديل على كتفه). حسن.. اشرح الآن كيف وثقتم الراعي، وكيف سرقتم البيت؟ من هم شركاؤك؟

علي: (يرفع رأسه المنحني أمامه) أنا لم اسرق يا سيدي القاضي، ولا أعلم لي بأي شيء.

القاضي: حسن.. أنت تقول: لا علم لك بأي شيء.. إذن كيف وجد جلد الخروف في دكانك؟ وكيف رأوا أحد الأكياس المسروقة على عتبة دكانك؟

علي: أنا لم أحضر هذه الأشياء.

القاضي: من الذي أحضرها إذن؟

علي: لا أعرف.

القاضي: حسن.. ماذا كنت تفعل عند منتصف الليل فوق الجسر؟

علي: لا شيء.

القاضي: كيف لا شيء؟

علي: كنت متضايقاً في ذلك اليوم، وقررت التجول كي أشم قليلاً من الهواء.

القاضي: وبعد ذلك؟

علي: عندما توجهت نحو الجسر رأيت الضابط قادماً.. لم أتعرف عليه في البداية، ولكني عرفته عندما تقدمت منه.. طلب مني أن أذهب، وأنام، وعدت فوراً إلى الدكان، وأغلقته بالمزلاج، ونمت، ولم أشعل المصباح نظراً لأن ضوء القمر كان ساطعاً.. (يتوقف

عن الكلام)

القاضي: حسن.. حسن.. أكمل

علي: استيقظت في الصباح على أصوات ضربات قوية على الباب، ودخل الضابط، واثنان من معاونيه إلى الدكان، وفتشوه.. لم أكن أعلم أي شيء.. أحد الحارسين وجد جلد خروف ذبح حديثاً، وأخذني الضابط إلى الموقد (يحني رقبته)

القاضي: متى رآك الضابط عند رأس الجسر؟ كم كانت الساعة؟

علي: لا أعرف يا سيدي القاضي

القاضي: (للمحضر) ناد على الضابط يا حضرة المحضر

المحضر: (ينادي من الباب) يا حسين أغا
(يدخل الضابط)

المشهد الرابع

(السابقون - الضابط)

(يحضر المحضر كتاباً أخضر اللون من على الرف، ويقبله، ثم يضعه أمام القاضي)

القاضي: (ينظر إلى الضابط من تحت نظارته) ما اسمك يا ولدي؟

الضابط: حسين

القاضي: واسم والدك؟

الضابط: علي

القاضي: والحي؟

الضابط: كشكا أوغلوا

القاضي: الوظيفة؟

الضابط: مسؤول عن الحراسة

القاضي: (للكاتب) يا حضرة الكاتب.. اكتب في الدفتر ما يلزم من القيود (يلتفت إلى الضابط)
أنت الآن في العدالة يا ولد.. القضية معروفة.. ستقول الآن ما شاهدته، وما تعرفه من أجل إحقاق الحق، وإرضاء الله إذ يقول: لا تخفوا الحقيقة.. ستقسم الآن على قول الصدق.. اقترب من هنا (يتجه الضابط إلى القاضي) مد يدك اليمنى (يمد الضابط يده اليمنى، ويضعها على الكاتب) هل تقسم على قول

الحقيقة كما حدثت، وكما شاهدتها دون إكراه، أو ضغط؟

الضابط: أقسم..

(القاضي يجعله يقسم ثلاث مرات)

القاضي: حسن.. عد إلى مكانك

(يعود الضابط متراجعاً إلى مكانه)

القاضي: كم كانت الساعة عندما صادفت علياً.. أتذكر ذلك يا ولد؟

الضابط: حوالي 3.5 يا سيدي القاضي

القاضي: (لعلي) أين كنت قبل أن يراك الضابط؟

علي: كنت أتجول في الطريق

القاضي: أي طريق؟

علي: الطريق الطويل

القاضي: ألم يكن معك أحد؟

علي: لا يا سيدي القاضي

القاضي: ألم تقابل أحداً، وأنت في طريقك إلى الجسر؟

علي: بلى يا سيدي.. شاهدت عند الجسر واحداً من أغوات الوسطى.. حياني، ومر ولكني لم أعرفه جيداً..

القاضي: (للمحضر) يا حضرة المحضر.. اطلب الراعي إلى هنا

(يتجه المحضر نحو الباب، وينادي)

المحضر: الراعي أبرام

(يدخل الراعي، ويحيي بطريقة غريبة)

المشهد الخامس

(السابقون ـ الراعي)

القاضي: أهناك آخرون؟

المحضر: هناك الحارسان يا سيدي

القاضي: أدخلهما

(ينادي المحضر من الباب)

المحضر: الحارسان

(يدخل الحارسان إلى الداخل)

المشهد السادس

(السابقون - الحارسان)

القاضي: (للراعي بعد أن يراقبه من تحت نظارته) ما اسمك يا ولدي؟
الراعي: أبرام
القاضي: من أين؟ (ينظر الراعي حوله مضطرباً) إنني أتحدث معك يا ولد.. بماذا ينادونك؟
الراعي: ينادونني الراعي أبرام
(يهز القاضي رأسه إلى الطرفين، وكأنه منزعج)
القاضي: لا يا ولدي.. أنا لا أسألك عن مهنتك.. أريد أن أعرف كنيتك.. كنيتك.. هذا ما أريد معرفته
الراعي: أيسألني سيدي القاضي من أكون؟
القاضي: لا يا ولدي.. أريد أن أعرف اسم عائلتك
الراعي: هه.. فهمت يا سيدي القاضي.. يقولون عنا "جنق جي أوغلو"
القاضي: نعم.. هكذا (يغير من نبرة حديثه) ما اسم والدك يا ولد؟
الراعي: ايرزا
القاضي: أنت الآن في حضرة المحكمة.. الحادثة معروفة.. ستقول الآن ما تعرفه، وما رأيته.. تعال إلى هنا (يتقدم الراعي من القاضي) مد يدك اليمنى (يمد الراعي يده اليسرى (القاضي يمسك باليد اليمنى) مد هذه (يضع يد الراعي على الكتاب) لإرضاء الله.. قل والله سأقول الحقيقة دون إكراه، أو ضغط
الراعي: والله..
القاضي: حسن.. عد إلى مكانك
(يعود الراعي إلى مكانه)
هيا.. احكِ لنا يا ولد.. متى جاء اللصوص
الراعي: يا سيدي القاضي.. كنت وصلت حديثاً من الصلاة.. تمددت.. أغمضت عيني، وفجأة رأيت رجلين فوق رأسي
القاضي: (يقاطعه) حسن.. حسن.. (يلتفت إلى علي) يا ولدي.. عندما رآك الضابط عند رأس الجسر، وحذرك من التجول.. ماذا فعلت؟
علي: كما قلت قبل قليل يا سيدي القاضي.. عدت فوراً إلى دكاني، ولأن ضوء القمر كان ساطعاً، فإنني لم أشعل المصباح
القاضي: هل عدت إلى الدكان من الطريق نفسه؟ ألم تقابل أحداً؟

علي: لم أقابل أحداً أثناء العودة

القاضي: إذن أنت قابلت الضابط بعد وقوع حادثة السرقة بحوالي الساعة
(يمسد شعر لحيته، وينظر إلى وجه علي، ويهز رأسه)
إذن عدت من الطريق نفسه؟ أهناك من يثبت أقوالك هذه؟

علي: لا يا سيدي

القاضي: (للضابط) متى وجدت الكيس تحت الجسر يا ولد؟

الضابط: صباحاً يا سيدي القاضي، وبعد مضي ساعة وجدنا الكيس الثاني عند عتبة دكان علي

القاضي: هل كان وضعه غير طبيعي عندما صادفته؟

الضابط: تقريباً يا سيدي القاضي.. أجاب على أسئلتي بأجوبة مختصرة، وقصيرة.. لم يعطني أسباباً مقنعة..

القاضي: (يهز رأسه بشك) هم.. كيف كان شكل اللصوص يا ولد؟ (يشير إلى علي) هل كانا يشبهان هذا؟

الراعي: كنت مذهولاً يا حضرة القاضي.. كان الوقت متأخراً.. لم أرهما بشكل جيد.. كانا ضخمين.. أحدهما كان يشبه هذا

القاضي: (لعلي) هل تعرف هذا الرجل؟ أهناك عداوة سابقة بينك، وبينه؟

علي: (يرفع رأسه المنحني أمامه ببطء شديد، وينظر إلى الراعي) كلا

القاضي: (للراعي) حسن.. هيا.. استمر يا ولدي.. ماذا حدث بعد ذلك؟

الراعي: يا سيدي القاضي.. كنت قد وضعت الحيوانات في الحظيرة
(يمسح القاضي أنفه بالمنديل)

القاضي: حسن

الراعي: كنت مريضاً في ذلك اليوم يا سيدي القاضي.. بعد الصلاة أخلدت إلى النوم وعندما فتحت عينايّ وجدت رجلين واقفين فوق رأسي، وأنا مريض بالقلب قليلاً عندما شاهدت الرجلين فقدت وعيي، وبعد فترة طويلة استيقظت، ولم أجد أحداً عدت إلى وعيي ببطء، وعددت الخراف، فوجدت خمسة منها مفقودة.. أسرعت إلى البيت، وأخبرت الخادم بما حدث، وفي الصباح أخبر الآغا بما حدث، و..

القاضي: (يقاطعه) حسن.. يكفي.. يكفي..
(يأخذ الكتاب الموجود أمامه، ويقرأ، ثم لعلي)
يا ولدي كل الدلائل تشير إلى أنك المتهم، ولكونك لم تستطع إثبات

تجوالك على الطريق أثناء حدوث السرقة، ولثبوت أنك كنت على الجسر، والحرس وجدوا كيساً تحت الجسر، وبالإضافة إلى ذلك وجدوا كيساً آخر عند عتبة دكانك، وجلد خروف داخل دكانك، وبما أن هذه الدلائل كافية للمحكمة، كي تقتنع بالتهمة المنسوبة إليك، فإن الحكم يوجب قطع ذراعك اليسرى، وذلك استناداً إلى الأحكام الواردة في قانون العقوبات..

(يأخذ الكتاب بين يديه، ويقرأ)

عندما يحاول إنسان سرقة إنسان آخر، فإن الشرع يفرض قطع إحدى ذراعي الفاعل، كعقوبة رادعة من أجل الحفاظ على الدالة.. هل تسمع يا ولد؟ هذه عقوبة رادعة لمن تسول نفسه ارتكاب مثل هذا الجرم مستقبلاً (يسعل) إن قيمة الذراع تساوي (100) كيس، إن استطعت تسديد هذا المبلغ، فإن الشرع، والقانون يصلان إلى حقهما.. ويقول الكتاب أيضاً وإذا تأكدت المحكمة أن من فعل جرم السرقة لم يقدم على فعل كهذا سابقاً، ولهذا السبب فإنها تفرض فدية، وتطلق سراحه، والفدية هنا يجب أن تكون (20) مثلاً من المال المسروق

(يرفع رأسه عن الكتاب، لعلي)

المال المسروق (5) أكياس، وإن نفذنا القانون، فالفدية تصبح (100) كيس، وهو المبلغ الذي يستوجب عليك تسديده.. ألديك ما تريد قوله بهذا الخصوص يا ولد؟

علي: (يرفع رأسه ببطء شديد) سيدي القاضي.. دع ذراعي، واقطع رأسي.. أرجوك

القاضي: لا يا ولدي.. العقوبة حسب الجرم.. أنا رجل شرع "العقوبة حسب الجرم" هكذا قالوا.. أنت لست قاطع طريق، وارتكبت جرم القتل كي أقطع رأسك.. أنت سرقت، ولو أنك ارتكبت تلك الفعلة لطار رأسك.. ماذا نفعل؟ هذا هو حكم القانون.. ستقطع ذراعك، ولكن إن سددت المبلغ، فسيفرج عنك.. ألديك المال؟

علي: (يتنهد، وبصوت خافت) لا..

القاضي: ألديك ما تقول؟

(لا يجيب علي.. يميل برأسه إلى الأمام، ويتنهد)

القاضي: انتهت المحاكمة.. غداً ستكون في المكان الذي سينفذ فيه الحكم..

ستكون إلى جانب الموقد (يعود إلى الكاتب) يا حضرة الكاتب.. يعطي مهلة يوم لتنفيذ حكم المحكمة.. أي إلى يوم الغد.. يبلغ هذا الأمر من يلزم لتنفيذه (يخاطب الحارسان)

هيا.. خذا هذا، واذهبا به (للضابط) وأنت أيضاً

(يؤشر بيده، كي يخرجوا.. الحارسان يمسكان علي من ذراعيه.. ويجرانه نحو الباب.. يسير علي، وهو يترنح من هول الصدمة.. يغلق الستار تدريجياً.. في هذه اللحظة يقترب الراعي من القاضي)

الراعي: وخرافي يا سيدي القاضي.. سيقتلني الآغا والله

(يشير القاضي بحركة، وكأنه يقول: اذهب.. يسدل الستار)

نهاية الفصل الثاني

الفصل الثالث

الديكور: في الأمام أريكة.. فراش في الزاوية.. درج صغير.. في الجهة اليسرى كرسي أو كرسيان.. في الجهة اليمنى باب.. الحاج محمد جالس على الفراش، منشغلاً بتقليب صفحات الدفتر الذي بين يديه.. بعد قليل يدخل اثنان من الانكشاريين)

المشهد الأول

(محمد ـ الإنكشاريان)

الإنكشاريان: السلام عليكم يا عمي الحاج
(يغلق اللحام الدفتر الذي بين يديه، يحاول الوقوف)

اللحام: وعليكم السلام يا أغوات.. تفضلا
(يجلس أحد الإنكشاريين على الفراش، والثاني على الكرسي)
مرحبا يا أغوات

الإنكشاري1: مرحبا يا عمي الحاج

الإنكشاري2: مرحبا يا عمي الحاج

اللحام: كيف حالكما؟ ماذا تفعلان؟ كيف مزاجكما؟

الإنكشاري1: لا تسأل عن مزاجنا يا عمي الحاج.. مزاجنا ليس جيداً

اللحام: خيراً؟ لم ليس جيداً؟ أهناك أمر ما؟

الإنكشاري1: ليس كما تتوقع يا عمي الحاج.. لقد وقعت مصيبة على رأس شخص يحبه الإنكشاريون..

اللحام: خيراً إن شاء الله

الإنكشاري1: ربما سمعت.. هناك معلم للحدادة في حي كجاجي أوغلوا.. يصنع لنا السيوف، والخناجر

اللحام: أجل..

الإنكشاري1: ستقوم المحكمة بقطع ذراعه

اللحام: ولماذا؟

الإنكشاري1: يا عزيزي.. منذ أيام حدثت سرقة في حظيرة، بيت السيد بودال.. لم يجدوا اللصوص، ومن الصدف أن حدادنا خرج في ذلك اليوم للتجول، وعند رأس الجسر صادفه الضابط الليلي.. اشتبه في وضعه قليلاً، ولكونه يعرفه إنساناً جيداً لم يقل له شيئاً.. علماً أن السرقة حدثت في الليلة نفسها، وقد وجدوا جلد خروف، وكيساً من المال في دكانه، ولهذا السبب ألقي القبض عليه،

وسيق إلى المحكمة، والبارحة جرت محاكمته ولأن الأدلة تثبت أصابع الاتهام الموجهة إليه فقد قرر القاضي الحكم عليه بقطع ذراعه، أو يدفع فدية مقابل المبلغ المسروق، ونظراً لأنه لا يملك قيمة الفدية، فسيقطع ذراعه، ويبقى مشوهاً طوال حياته

اللحام: ليته لم يسرق يا عزيزي

الإنكشاري2: ما تقوله صحيح يا محمد آغا، ولكن المعلم علي رجل مسكين

اللحام: طبعاً.. لو لم يكن سارقاً، فهل كانت المحكمة تحكم عليه؟

الإنكشاري1: هذا هو الوضع يا حج محمد آغا، أنت لا تعرف المعلم علي جيداً.. إنه إنسان لا يحب المال.. يصنع لنا السيوف دون مساومة، ولهذا السبب نعتقد أنه لم يقم بالسرقة

اللحام: أنا لا أعرفه جيداً.. لابد أن ذلك السكين (يشير إلى الجهة الأخرى) من صنع يده

الإنكشاري1: على أية حال الذنب يقع على رقبة القاضي.. الآن يجب أن تعرف لماذا أقلقنا راحتك (اللحام يغير من جلسته) كل الأصدقاء قرروا مد يد العون لهذا المعلم الطيب، والشريف، كي لا يصبح صاحب عاهة.. الرجل قدم لنا الكثير من المعروف، ولذلك جئنا إليك (اللحام يغير من وضعه، ويسعل) أنت يا عمنا الحاج تحب الخير، وتقدم المعروف.. جئناك راجين، ونحن على ثقة أنك لن تخجلنا، وتكسر بخاطرنا.. ولهذا السبب أرسلنا الأصدقاء كي نطلب منك تقديم المساعدة، ودفع الفدية عن ذراع علي

(تتغير سحنة اللحام، ويمسد شعر لحيته)

الإنكشاري2: يا حج محمد آغا.. إن ساعدتنا بهذا المعروف، فإنك ستقدم معروفاً ليس لعلي فقط، بل لكل أهالي "أماسيا".. ستدخل السرور إلى قلوبهم

الإنكشاري1: ومقابل هذا المعروف الذي ستقدمه لعلي، فإنه، وإلى أن تموت ـ أطال الله عمرك ـ سيبقى أجيراً عندك، ودون مقابل.. ما رأيك؟ موافق؟

اللحام: أقصد.. يعني.. كيف يمكنني أن ألقي بدكاني وأغراضي إلى رجل أقدم على السرقة؟

الإنكشاري1: كما قلنا لك يا أبانا الحاج.. إنه ليس مذنباً.. هل سمعت بقصة كهذه إلى يومنا هذا؟ علي طيب، وصادق، ولنفرض جدلاً أنه

تصرف على نحو خاطئ، فنحن واثقون أنه لم يسرق.. بل ونكفله أيضاً

اللحام: حسن.. ولكن.. يعني (يسعل) أنا رجل عصبي المزاج و..

الإنكشاري2: لا تقلق من هذه الناحية.. علي شاب له فم، وليس له لسان.. سينفذ كل أوامرك

الإنكشاري1: سيحترم إحسانك هذا.. سيكون ممتناً مما فعلت.. إنك بحاجة إلى رجل يساعدك، وينفذ كل ما تريد، وعلى أحسن وجه

اللحام: وكم هي قيمة الفدية؟

الإنكشاري2: (100) كيس

اللحام: (يفتح عينيه مندهشاً) 100؟ هذا كثير

الإنكشاري2: هذا كثير بالنسبة لنا، أما بالنسبة لحجي آغا، فإنه لا يساوي أذن جمل

اللحام: والله لا أعرف ما أقول (يفكر قليلاً، ويغير من جلسته، ويمسد شعر لحيته) طبعاً.. أنا لا أستطيع أن أخجلكما، أو أخجل الأصدقاء، ولكن أريد أن تذهبا إليه، وتطلبا منه تنفيذ كل طلباتي

الإنكشاري1: لقد وعدناك بهذا مسبقاً.. لا تهتم يا بابا الحاج.. لا تقلق
(يمد اللحام يده إلى الدرج، ويخرج الأكياس، ويمدها إلى الإثنين)

اللحام: تفضلا.. سأعتمد عليكما
(الإنكشاري2 يأخذ الأكياس)

الإنكشاري2: لقد أمضينا هنا وقتاً طويلاً.. هيا نذهب قبل تنفيذ الحكم.. آه يا أبانا الحاج دمت.. كنت عظيماً.. سيأتي يوم، ونقوم نحن أيضاً بمد يد العون والمعروف لك.. يقولون: الباب الذهبي يحتاج إلى الباب الخشبي أيضاً نستودعك الله.. سنحضر علياً إلى هنا بعد قليل
(يسيران باتجاه الباب)

اللحام: مع السلامة.. مع السلامة
(يخرج الإنكشاريان)

المشهد الثاني

(اللحام وحيداً)

(يقف اللحام، ويتحدث مع نفسه، وهو يتجول)

اللحام: لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم.. أنا أهرب من المصيبة والمصيبة تلحق بي، وكما يقال: تبصق إلى الأعلى شاريك، وتبصق إلى الأسفل ذقنك.. كان من الضروري مقابلتهم بالحسنى (يتجه إلى مكانه) لقد أخذ الرجلان مني المال، وأخشى أن يخدعاني.. انظروا إلى عقلي هذا.. تفو لم يقولوا عقل التركي يأتي متأخراً.. لماذا لم تأخذ أموالك بنفسك، وتدفعها لهم.. إنك من جهة ستتعرف على الرجل، وتتحدث معه، ومن جهة أخرى تعرف إن كانت القصة حقيقية أم لا.. حسن.. سأذهب الآن بنفسي

(يتجه نحو الباب مسرعاً، ويخرج.. نسمع من الخارج)

ص الإنكشاري1: لقد جئنا إليك

(يدخل اللحام أولاً، ثم الإنكشاريان، وعلي)

المشهد الثالث

(اللحام - الإنكشاريان - علي)

الإنكشاري1: انظر يا بابا الحاج.. لقد أحضرنا علياً

(يجلس الإنكشاري 1 على الفراش، ويجلس الإنكشاري2، وعلي على الكرسيين.. على منحنيّ الرأس.. ينظر إلى زاوية ما.. شارد.. وضعه سيء)

إن شاء الله ستسر من علي، سيكون مثل ولدك

الإنكشاري2: الناس لبعضهم.. يجب أن نرضى بما جرى لنا.. من كان يعرف أن الأمور ستجري هكذا مع علي؟ يصدر حكم بقطع ذراعه، ويتبرع الحاج محمد بتقديم يد العون، وإنقاذه من هذه المصيبة.. حتماً هناك حكمة في هذا.. هكذا شاءت الأقدار..

(يستمع علي إلى هذا الكلام، ويأخذ نفساً عميقاً.. يرفع رأسه، وينظر إلى نقطة ما)

لقد قلنا لعلي كل ما يتوجب علينا قوله يا بابا الحاج.. أدينا واجبنا، ولم يبق ما نفعله أليس كذلك؟

اللحام: لا

الإنكشاري1: إذن اسمح لنا بالذهاب (يقفان) يا بابا الحاج.. لقد قدمت اليوم ثواباً كبيراً إن شاء الله تأتيك الخيرات نتيجة ما فعلت (يسيران نحو الباب.. يلتفت الإنكشاري1 إلى علي) سنراك يا معلم علي.. لا تخجلنا (يلتفت إلى اللحام) نستودعك الله..

دمت يا بابا الحاج.. كن بأمان الله يا معلم علي

اللحام: مع السلامة (يخرجان)

المشهد الرابع

(اللحام- علي)

(يجلس اللحام في زاوية، ويظل علي جالساً على الكرسي.. يسعل اللحام عدة مرات، ثم يمسد شعر لحيته.. ينتظر الفرصة ليقول شيئاً)

اللحام: يا ولدي.. سأقول لك الآن ما يجب أن تفعله.. هذه غرفتي، وهناك الدكان (يشير نحو الباب) هناك ستجد الساطور، والسكين، وما يلزم. عندما يأتيك زبون تبيع له من اللحم المقطوع البقر بـ "5" والخروف بـ"8". سأذهب الآن إلى الصلاة، وحتى أعود عليك أن تكنس المكان جيداً

(يخرج ساعته من وسطه، وينظر)

أوه.. لقد تأخرت عن الصلاة (يقف، ويرتدي حذاءه، ويذهب باتجاه الباب يلتفت، ويعود، وينظر في الدرج، ثم يسير ثانية) لا تنس سنّ السكاكين، وتنظيف الساطور، وكفتي الميزان (وهو يخرج) إذا أتاك زبون بعه (يخرج)

المشهد الخامس

(علي وحيداً)

(يبقى علي وحيداً.. يفكر، يأخذ المكنسة من الزاوية، ويبدأ بتكنيس المكان ثم يخرج، ويعود ثانية، وهو يحمل السكين، والمسنّ الحجري.. يجلس على الأرض، ويبدأ بسنّ السكين)

علي: (لنفسه) ماذا سأفعل؟ ماذا سأفعل؟

(يعود اللحام بعد قليل.. علي لا يشعر بدخوله.. يبقى شارداً)

المشهد السادس

(علي - اللحام)

اللحام: ماذا تفعل؟ ألم تسنّ السكاكين بعد؟ آه منك آه (يلتفت إلى الخلف) لم تنظف الميزان، والساطور أيضاً.. لا يا ولدي أنا لا يمكن أن أستمر معك على هذا النحو.. يجب أن تنفذ كل ما أطلبه منك فوراً.. لقد مضت ساعة على ذهابي وأنت لا تزال تسنّ السكاكين (يجلس في مكانه) لا يجوز مثل هذا الأمر.. دعك من السكاكين، وافعل ما قلت لك..
(يضع علي السكين على الفراش)
يا ولدي.. هل السكين يوضع هناك؟ هل وجدته هناك؟ لا حول ولا قوة.. خذها (يأخذ علي السكاكين) خذها إلى مكانها
(يخرج علي "يقف اللحام، ويتجه نحو الباب")

المشهد السابع

(اللحام وحيداً)

اللحام: يا ولدي خذ قطعة القماش الموجودة في الزاوية، ونظف بها.. نعم.. هكذا.. ماذا هناك في الأسفل؟ دم، أم شيء آخر؟ امسحه.. (تسمع من الخارج أصوات تنظيف للأواني) الآن خذ الساطور، وامسحه جيداً.. لا ليس هكذا اضغط عليه جيداً.. اضغط.. أوه.. دعه.. دعه.. لا تستطيع فعل ذلك..
(يخرج منزعجاً من الباب، ونسمع صوته) هكذا يجب أن تفعل (يعود اللحام إلى الداخل، ويجلس في مكانه غاضباً) كيف يمكن للعاطل أن يعمل؟ (ينادي) دعك منه.. لا تلعب لساعات.. تعال إلى هنا، وامسح وجه حذائي (يدخل علي ببطء إلى الداخل.. يأخذ الحذاء بيده، ويريد الخروج) إلى أين تريد أخذه؟ لم أطلب منك أن تأخذه إلى الخارج.. طلبت منك أن تحضر قطعة قماش، وتنظفه هنا.. الله.. الله.. إنه يستوعب كلامي بصعوبة
(يخرج علي)

المشهد الثامن

(اللحام وحيداً)

(تمر فترة يعود بعدها علي مع قطعة قماش جديدة)

المشهد التاسع

(اللحام - علي)

اللحام: آه يا إلهي.. يا ولدي إن قطعة القماش التي في يدك قذرة، ومليئة بالشحوم.. هل رأيت حذاء ينظف بقطعة قماش كهذه؟.. هيا أحضر قطعة نظيفة
(يخرج علي)

المشهد العاشر

(اللحام - علي)

(يعود علي بعد قليل)

اللحام: تعال، ولا تنزعج.. أيمكن أن لا يكون؟ إن لم تجد، فيمكنك أن تنظفه ببطانة معطفك (يمسح علي الحذاء ببطانة معطفه) لا يزال هناك غبار على الوجه نظفه جيداً (يستمر علي بالتنظيف) يكفي.. دعه.. دعه.. اسمعني الآن سأقول لك ما يجب عليك فعله في الغد.. اسمعني جيداً.. غداً، وقبل شروق الشمس تذهب إلى قرية "كراجا"، وتحضر من هناك خروفين، وتقوم بذبحهما وتجريدهما، وحالما تنتهي من ذلك تأتي إلى البيت، وتأخذ الحمار، وتذهب به إلى جبل الحطب، وتحمل من هناك حملاً من الحطب.. يجب أن تعرف كل ما يحتاجه البيت.. هه.. كدت أنسى.. تأخذ حملاً إلى المطحنة.. تطحن، وتعود لا تتأخر في الجبل، ولا تتسلّ في المطحنة.. أنا ذاهب الآن إلى البيت (يشير نحو الدكان) هناك قطعة لحم.. اطبخها، وكلها.. بيتي برأس الزاوية الأمامية.. ستنام هناك.. هل فهمت؟ أنا ذاهب (يخرج)

المشهد الحادي عشر

(علي وحيداً)

(يجلس علي على السرير، ويستند بذقنه على يده، ويبدأ بالتفكير)

علي: ماذا سأفعل؟ ماذا سأفعل يا إلهي؟ (يظلم المسرح تدريجياً.. يخرج علي.. يظلم المسرح نهائياً.. تمر فترة، ويضاء المسرح ثانية.. يدخل علي، وبيده مكنسة، وعندما يبدأ بتكنيس الغرفة يدخل اللحام)

المشهد الثاني عشر

(اللحام- علي)

اللحام: الآن بدأت تكنس؟ ماذا فعلت إلى هذه الساعة؟ لقد مضت ساعتان على إحضارك للطحين (يجلس في مكانه) الطحين خشن، وهناك نقص في الكمية (يتفحص الدرج) ألم تراقبهم في المطحنة

(علي لا يرد، وكأنه لم يسمع شيئاً.. اللحام يرفع صوته عالياً) إني أتحدث معك.. ألا تسمع يا رجل؟ دع المكنسة، واسمعني (يترك علي عمله، ويستقيم) لقد جرح ظهر الحمار من حمولة الحطب.. يا للحيوان المسكين (ينظر علي بحدة إلى وجه اللحام) لماذا تنظر إلي هكذا، وكأنك تريد أن تأكلني؟ ألا يكفيك ما فعلت؟ لماذا تنظر إلي مهدداً؟ (يغير من جلسته غاضباً) لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم (للمشاهدين) وهل يهمه هذا الكلام؟ جرح الحمار، والطحين ناقص، والحمولة قليلة (يلتفت إلى علي الذي ما يزال ينظر إلى اللحام منزعجاً) أنا الذي دفعت قيمة تلك الأشياء.. أنا.. انظروا إلى هذا الرجل، كأنه يريد أن يلتهمني بعينيه.. لم هذه النظرات؟ (ينحني علي برأسه إلى الأمام فجأة) لولاي لكنت الآن أكتب.. هيا.. لا تقف أمامي.. ابتعد.. انظر (يؤشر بيده نحو الخارج) هناك متوتر الأعصاب، ويغير من جلسته) هِي.. إني أتحدث معك.. ألا تسمع؟ هيا.. اذهب، ونظف تحت اللحم..

(يعود علي إلى وضعه السابق، ثم يخرج ببطء)

المشهد الثالث عشر

(اللحام وحيداً)

اللحام: لا حول ولا قوة (يقف.. يتجول قليلاً) لقد أقحمت نفسك بأمور تافهة يا رجل
ما علاقتك أنت؟ ليتك قلت لا، وأبعدت الهم عن رأسك (يهز رأسه، وينادي على علي، وهو يجلس) هِي .. انظر إليّ.. تعال إلى هنا
(يدخل علي ببطء، وهو شارد، ويصطدم رجله بغرض ما، فيترنح)

المشهد الرابع عشر

(اللحام ـ علي)

اللحام: هِي.. انظر أمامك يا رجل.. ألم تنته بعد؟ يا ويحك.. انظر إلي.. سأذهب إلى دكان عثمان آغا.. ناديني إن طلبني أحد.. وإذا جاءك زبون فبعه.. هل فهمت؟
(يقف، ويفحص الدرج، ثم يتجه نحو الباب)
لا تنس أن تسنّ السكاكين، والساطور.. سأعود حالاً

المشهد الخامس عشر

(علي وحيداً)

(يظل علي لفترة شارداً، ثم يخرج، ويعود، ومعه الساطور.. يجلس على الأرض ويبدأ بسن الساطور)

علي: (يتنهد) أوف.. يا لحظي التعس.. آه يا إلهي.. ماذا سأفعل؟ ماذا سأفعل؟
(يشرد طويلاً.. يدخل اللحام، ويجلس في مكانه.. لا يشعر علي بقدوم اللحام)

المشهد السادس عشر

(علي ـ اللحام)

اللحام: يا للمسكين.. آه.. مضت فترة، وأنت تلعب بهذا الساطور.. ألم تسنّ السكاكين بعد؟.. هل سأل عني أحد؟

(يعود علي إلى وعيه.. يرفع رأسه، وعندما يرى اللحام يصاب بالحرج، ولكنه يحدق باللحام.. اللحام يخاف من نظراته مرة أخرى، ويثور غاضباً) ما هذا؟ هل جرحنا قلبك؟ لو كانت نفسك عزيزة عليك، لما لجأت إلى السرقة (يقع الساطور من يد علي، ولكنه يظل مستمراً بالنظر إلى اللحام.. ينزعج اللحام من هذه النظرات، ويقف على قدميه فجأة، ويسير باتجاه علي)
أنا الذي دفع (100) كيس فدية لذراعك.. نعم.. هكذا.. طق.. طق.. طق (لا يستطيع تتمة حديثه، عندما يرى علياً يأخذ الساطور من الأرض.. يظن اللحام أنه سيضربه، فيتراجع إلى الوراء خائفاً.. بينما يسرع علي راكضاً بالخروج)

المشهد السابع عشر

(اللحام وحيداً)

اللحام: نعم أنا (يؤشر بيده إلى صدره) نعم أنا الذي دفعت يا مسكين
(نسمع من الخارج صوت الساطور بقوة، وبعد ذلك يظهر علي)

المشهد الثامن عشر

(اللحام ـ علي)

(يتقدم علي خطوة إلى الأمام، وهو يمسك بيده الأخرى ذراعه المبتورة، ويرميها في وجه اللحام)

علي: (يتحدث بصوت مرتجف) خذ.. هذه هي الفدية التي دفعتها عني
(يقف اللحام مندهشاً مما يرى، ولا يعرف ماذا يفعل، أو يقول)

اللحام: آه.. آه..
(يخرج من الباب مسرعاً، ويسدل الستار ببطء)

النهايـــــة ■

كتـــــاب

◎ شهرزاد في الرواية الإيرانية   قراءة في رواية رضا براهيني « شهرزاد وروائيها »

رضا براهيني   قراءة: نظيرة الكنز

شهرزاد في الرواية الإيرانية

بين آهات المنفى وسحر الكتابة

قراءة
نظيرة الكنز

قراءة في رواية رضا براهيني "شهرزاد وروائيها"

(Shéhérazede et son romancier ou L'Auschwitz privé du DR Charifi)

* **توطئة:**

تعاظم اهتمام المبدعين (بألف ليلة وليلة) وامتد هذا الاهتمام ليشمل فن الرواية بدرجة أكبر لأسباب تتعلق بخصائص الرواية ذاتها من جهة، ومن جهة أخرى لقدرتها على احتواء رؤية الشرق بكل تنوعاته العاطفية والخيالية، وقد أسهمت الليالي في تطور روايات الحب والمغامرات بما قدمته من مضامين وأساليب فنية متنوعة لتحقيق الإثارة والمغامرة، وبرز ذلك في كتابات مجموعة من الروائيين الذين صرّحوا بأثر هذا السفر العالمي، ووجد الأديب الأجنبي الذي كان متعطشاً للانفتاح

والتحرر في حكايات شهرزاد، ينبوعاً خصباً يفجر الخيال، ويلهب الأحاسيس، ويمدّه بعالم وافر من الشخصيات النموذجية والموضوعات الإنسانية والمغامرات العجيبة، وكان القرن التاسع عشر عند الغربيين هو قرن شهرزاد بلا منازع.

من هذا المنطلق سعى بعض المبدعين الإيرانيين إلى إعادة استلهام هذه الشخصية التراثية في أعمالهم الإبداعية وحاولوا من خلال صوتها الدافئ، أن يكتبوا عن إيران الحديثة، ومختلف التطورات السياسية والاجتماعية والفكرية التي مرت بها، وقد وجدوا في الانتماء التاريخي القديم ما يؤسس مشروعية التوظيف؛ فهي بأصول فارسية كما ذكرت بعض الروايات القديمة، ولعل أول نص تاريخي يشير إلى الكتابٍ نجده في ثنايا مروج الذهب للمسعودي (346هـ/ 957م)، ونصه: "وقد ذكر كثير من الناس ممن له معرفة بأخبارهم، أن هذه أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة. نظمها من تقرب للملوك برواياتها. وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها، وأن سبيلها سبيل الكتب المنقولة إلينا والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية، وسبيل تأليفها مما ذكرنا مثل كتاب "هزار أفسانه" وتفسير ذلك من الفارسية إلى العربية ألف خرافة، والخرافة بالفارسية يقال لها أفسانه، والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة، وهو خبر الملك والوزير وابنته وجاريتهما وهما: شهرزاد، ودنيازاد، ومثل كتاب فرزة وسيماس، وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء، ومثل كتاب السندباد، وغيرهما في هذا المعنى"[1] وحسب هذا النص يقر المسعودي الأصل الفارسي أي لكتاب هزار أفسانه، أما سبب التأليف فهو التقرب من الملوك، ويرجع تسمية الكتاب على تواضع واصطلاح الجماعة.

ويتفق ابن النديم (ت 385/995م) مع المسعودي؛ ففي المقالة الثامنة من كتاب الفهرست في أخبار المسامرين والمخرفين وأسماء الكتب المصنفة في الأسماء والخرافات يورد ما نصّه: "أول من صنف الخرافات، وجعل لها كتباً وأودعها الخزائن، وجعل بعض ذلك على ألسنة الحيوان، الفرس الأول. ثم أغرق في ذلك ملوك الأشغانية[2]. وهم الطبقة الثالثة من ملوك الفرس، ثم زاد ذلك واتسع في أيام ملوك الساسانية، ونقلته العرب إلى اللغة العربية وتناوله الفصحاء والبلغاء، فهذبوه

ونمقوه وصنفوا في معناه ما يشبهه. فأول كتاب عمل في هذا المعنى: كتاب هزار أفسان-ومعناه ألف خرافة.

ويحتوي على ألف ليلة وليلة وعلى دون المائتي سمر ربما حدث به في عدة ليال. وقد رأيته بتمامه دفعات، وهو بالحقيقة كتاب غث بارد الحديث"[3]. ويتضح من كلامه الأصل الفارسي، ثم تمت عملية نقل الكتاب وتهذيبها من قبل فصحاء العربية، كما يقرّ أنّ أول كتاب في هذا السياق (هزار أفسان)؛ وهو يحتوي على ألف ليلة وليلة، أما عدد أسماره فيزيد عن المائتين، وصفه بأنه غثّ بارد. ولعل ارتباط الكتاب بطبقة معينة، وابتعاده عن الجمالية العربية المجدة للشعر دفع ابن النديم إلى التعليق عليه بأنه غث بارد.

أسهم الاتصال الحضاري العربي الفارسي في التقاء الثقافتين واستفادة الطرفين، وقد لاحظ العرب شغف الفرس بسير ملوكهم وتواريخهم وأخبارهم، وقد ذهب بعض شعراء الجاهلية مذهب هؤلاء في طريقة التقرب من ملوك الحواضر الفارسية المتاخمة للعرب، وبعد الفتوحات الإسلامية توطدت العلاقات جغرافياً وسياسياً ولغوياً وأدبياً، وتمكن العرب من الاطلاع على تراثهم، وعدّ الدارسون في تلك الحقبة هذا النتاج الأدبي وسيلة للتسلية والترفيه لا أكثر، ولكن يبدو أن هدفه بعيد؛ وهو تربية النفوس وتهذيبها عن طريق الحكاية. وفي أثناء نقل الكثير من الكتب الفارسية إلى العربية لاحظ العرب أن بنية هذه النصوص تقوم على عنصر جوهري هو السمر والخرافة، وهذا ما جعل بعضهم ينفرون منه، وينعتونه بالبرودة والسطحية ويكتفون بالإشارة إليه فقط، ليستمر في وجدان العامة.

وميل العرب اعتبار أصل الكتاب فارسياً تدعمه جملة من المبررات؛ تاريخية؛ أي الحضور التاريخي المميز لملوك الفرس؛ والفتوحات الإسلامية وما نتج عنها من اتصال وتمازج حضاري بين الحضارتين. وأدبية؛ حيث غزا النتاج الإبداعي الفارسي الساحة العربية.

ولاشك أن هذه النصوص التاريخية المقرة بالأصل الفارسي تتيح للكاتب الإيراني أن يعيد إحياء راوية الليالي "شهرزاد" الشخصية العظيمة التي أبهرت

الجميع شرقاً وغرباً، ومكّنت الفن الروائي من التطور تباعاً من رواية خيالية عاطفية، إلى رواية اجتماعية إلى رواية حديثة ، وقد عبر عن هذا الموقف الناقد "بيترو سيتاتي (Pietro Citati) قائلاً: "اليوم نريد أن نكون شهرزاد، الصوت النقي، أو هارون الرشيد المفكر المستمع، يُغيّر ويتغير. يكفي أن تبدأ هذه الملكة الصغيرة في الحكي حتى يسحرنا هذا الصوت الناعم الهادئ الذي لا ينقطع والموصول بالحكاية، والذي يستمر صداه إلى ما لانهاية"[4] وعليه يمكن القول إن شهرزاد استمرت تحكي مستترة ضمن جنس أدبي هو الرواية.

استطاعت الرواية على امتداد قرون متوالية أن تعبر عن الكينونة الاجتماعية، وأن تكشف النقاب عن العلل والأدواء، وترصد الحركات، وفي الآن نفسه تدعّم فلسفات، وتحيل عبر وسائط كثيرة على مجتمعات معرّفة زماناً ومكاناً و"يختلف النص الروائي عن النص الشعري بكونه يجسد البنيات الاجتماعية بشكل أجلى من خلال بعده النثري، وخلقه لعالم اجتماعي يتفاعل مع العالم الاجتماعي المعيش، إنه يخلق عالماً بواسطة اللغة، ومن خلاله يمارس رؤيته للعالم الاجتماعي الذي يعيش فيه بكل جزئياته وتفاصيله."[5]، لم تعد نوعاً من الدرس الأخلاقي أو المغامرة الأخلاقية أو النقل المباشر للواقع، بل أصبحت الرواية عملاً قيماً يركز على جمالية الفن وقدرته الأسمى على التعبير، وقد وجد الروائيون في نص ألف ليلة وليلة مادة دسمة تمدهم بالشخصيات والموضوعات، وانتقل الاهتمام إلى منتجة الليالي "شهرزاد"، وحاول كل روائي أن يتصور حال هذه الشخصية بعد انتهاء الليالي.

شهرزاد رضا براهيني:

اعتمد الكاتب الإيراني "رضا براهيني"[6] آليات خاصة في كتابة الرواية، وحاول أن يستفيد من كل التقنيات ليقدم نموذجاً روائياً متميزاً، ينطلق من أشلاء نصوص نموذجية عالمية يعيد صياغتها وتضمينها لتعبر عن رؤى جديدة تثير القارئ، وتحرك فيه نهم البحث وإعداد استراتيجية خاصة لمواجهة نصوصه التي تلخص حركة إيران ثقافياً وسياسياً ودينياً. ويعتقد براهيني الذي ألف أكثر من خمسين كتاباً، أن الأدب يمكن أن يقدم صورة دقيقة لواقع الأمور تتجاوز قدرة شبكة تجسس في أي دولة. فالعين الثالثة للكاتب –حسب وجهة نظره- غالباً ما تستشرف التاريخ قبل تحققه في الحاضر.

حاول أن يرجع إلى تراث إنساني أغرى الكتّاب هو "ألف ليلة وليلة"، واستلهم شخصية شهرزاد في عمل روائي مميز وسمه بـ"شهرزاد وروائِيُها (Shéhérazed et son romancier ou L'Auschwitz privé du Dr charifi) ترجم من الفارسية إلى الفرنسية من قبل "كتايون شهبار–راد (Katayoun shahpar-Rad)، وظهرت الرواية في السويد سنة 1997م، وفي إيران سنة 1998م. وترجمت إلى الفرنسية ونشرت سنة 2002م في الطبعة الثانية عن فايار (Fayard). وأشار المؤلف في نهاية الرواية أنه أتمها في صبيحة يوم 21 رجب 1416هـ وقد ذيلت المترجمة الرواية بملحق وإحالات تشرح ما غمُض في هذا النص الروائي المميز.

تنتمي هذه الرواية إلى ما يسمى بالرواية الجديدة، وتتجلى معالم الجدة من خلال تقنية الكتابة، والتعامل مع الشخصيات والإطار المكاني و الزماني وسير الأحداث؛ حيث تتداخل الأنا الساردة مع أنا الكاتب حد التماهي، ويصعب في بعض المقاطع السردية الفصل بينهما. وينتقل الكاتب في رحلة مكانية مكثفة عبر فضاءات كثيرة: (إيران، تركيا، النمسا، فرنسا، الولايات المتحدة الأمريكية....، ويستحضر شخصيات أدبية وفنية وسياسية: (دستويفسكي، بيكاسو، بيل كلينتون، الشاه....الخ)، ويتداخل الزمن "الماضي والحاضر والمستقبل" نلتقي بهارون الرشيد وبيل كلينتون في لحظة واحدة، وترسم في فسيفساء عجيبة صورة مميزة

لشهرزاد أو كما يسميها (أزاده خانم) وفي مقاطع أخرى تأخذ أسماء مميزة (حواء، زليخة، ليليث)، ويتساءل الكاتب: "هل تعني ألف ليلة وليلة ألف امرأة وامرأة؟".[7].

إذا كانت شهرزاد تروي في ألف ليلة وليلة لتدفع شراً وترمم عالم شهريار، فإن براهيني يكتب عن لذة أخرى هي لذة الكتابة وفعل القراءة، ويقدم من خلال هذا الموضوع تجربة جمالية جديدة يستلهم فيها الرمز الأسطوري شهرزاد للتقعيد لفعل روائي جديد يهدد بإفشاء سر، ولكن كشف هذا السر يحتاج إلى ثقافة موسعة، لأن الكاتب استحضر نصوصاً كثيرة قديمة وحديثة قدّم من خلالها رحلة الروائي المهدد بالموت، وهذا ما تعبر عنه "أزاده خانم": "في أيامنا هذه لا يخطر ببال أحد حقيقة الصعوبات التي تواجه الكتّاب، إذا لم نسرع نحن شخصيات الرواية في المجيء لتقديم المساعدة، لا شيء يمكن أن يكتب. أريد أن أقوم بعمل ما من أجل معالجة أزمة الرواية".[8].

تتكون هذه الرواية من ثمانية كتب، تأخذ فيها شهرزاد صوراً وأسماء كثيرة، حيث يبدأ الكاتب نصه عندما يطلب منه صديقه "الدكتور أكبر" أن يكتب له قصة، تبدو العملية في البداية صعبة، ولكن سرعان ما يبدأ الكاتب في سرد قصة مميزة يتداخل فيها الواقع والخيال الحلم واليقظة، حيث لم يلبث أن يختلط صوت السارد وصوت الكاتب وينقلنا إلى جغرافيات مميزة، ويستحضر نساء مميزات تاريخياً وواقعياً وفنياً وأدبياً، ويختلط النثر بالفن والخط بالصورة ليرسم رحلة شهرزاد مع روائيها "براهيني" في تجربة روائية مميزة تحرك أسئلة كثيرة في السياسة والاقتصاد والحرب والفن والأدب.

هي شبكة من العلاقات المتداخلة في هذا المتن السردي، حيث تشارك الشخصية في الحدث الروائي المتخيل، وفي الحدث الواقعي، لتعبر عن تفاعلها الحميمي مع الذات المرسلة لهذا الخطاب الروائي المفعم بالدلالات، حيث لا تتردد شهرزاد في الحضور إلى منزل براهيني وتقديم المساعدة.

يرسم براهيني صورة مميزة لهذه المرأة، إنها تمثل الإمكانية الحقيقية للوجود والفعل، وتعبر عن رغبة كل موجود في أن يحكي، وأن يستمع إلى حكاية، "بيد أنه كان على يقين أن هذه المرأة رغم صغر سنها تستطيع أن تجلسه فوق كتفيها، وأن توصله أقصى الأماكن الموجودة في هذا العالم، وفي الزمن، وفي المتخيل، وتمكّنه من السفر في الأحلام الأكثر غموضاً وإلغازاً، وإلى كل العجائب، وكل اللغات".[9].

الدراسة النقدية الأسطورية:

يدرك قارئ الرواية أن المبدع سعى إلى أن يؤسس خطاباً جديداً يأسر داخله القارئ، ويدفعه دفعاً إلى أن يستحضر كل الأزمنة والحضارات والديانات، وأن يخرج النص من وجوده قوة إلى وجوده فعلاً من خلال المزج بين لغة الشعر والنثر والرسم، كما اعتمد الكاتب كل التقنيات والآليات لاستثمار النصوص القديمة والحديثة واستحضارها في الرواية، ويمكن القول إنها رواية عالمية تتعانق فيها كل النصوص متجاورة، الحدود الجغرافية والزمنية واللغوية، ويتضح من خلال القراءة تنوع الاستلهام وتمحوره حول شخصية رئيسية هي شهرزاد، تُوجّه حركة الشخصيات واستراتيجية السرد وتهيمن على المكان والزمان وسنحاول إبراز مجمل العناصر الأسطورية من خلال ثلاثة مستويات:

1- مستوى التجلي: ويمكن حصر هذا المستوى في ثلاث تقنيات: هي استراتيجية العنونة والبناء الفني، والتناص.

أ/ العنوان بين سلطة الحكي وفاعلية الكتابة: يمثل العنوان منارة مضيئة تأخذ بيد المتلقي، وهو تأشيرة ضرورية يمنحها النص لقارئه كي يغوص في منافيه "فالعنوان هو المفتاح الذهبي إلى شفرة التشكيل، أو الإشارة الأولى التي يرسلها المبدع إلى المتلقي"[10]، ويستطيع بوساطته أن يدخل عتباته، أضف إلى ذلك أنّه يختصر جسد النص ويبني هويته وذاكرته فلا يضيع وسط نصوص أخرى، فالعنوان يواجه القارئ ويمكنه من زاوية أخرى من التسلل إلى النص. وفي بعض الأحيان يتحول العنوان في حدّ ذاته إلى نص مفعم بالدلالات والرموز، كما هي الحال بالنسبة إلى عنوان الرواية.

اختار براهيني عنواناً مميزاً Shéhérazede et son romancier يتكون من شقين (شهرزاد/ الروائي). ويحيل العنوان بصيغته الثنائية إحالة مباشرة على شهرزاد راوية الليالي العربية، والروائي الذي يقوم بفعل كتابة نص رواية، وعليه فالعنوان يتقاسم طرفيه شخصيتان الأولى أنثوية تجاوزت الحدود شرقاً وغرباً، والثانية ذات كاتبة. وتتقدم شهرزاد في العنوان تقدماً طبيعياً لأن فعل الحكي يسبق فعل الكتابة. ويوحي التقدم كذلك بنوع من الحميمية بين فعلين فعل الحكي الشهرزادي، وفعل الحكي الروائي، والعنوان بهذه الصيغة جمع بين جماليتين: الحكاية والرواية أي الفعل الشفوي والفعل الكتابي. وأضاف الكاتب عنواناً فرعياً يعين هذا الروائي: (L'Auschwitz privé du Rr Charifi) ، ليجد القارئ نفسه أمام تجربة خاصة في الكتابة هي تجربة الدكتور شريفي.

ب/البناء الفني للرواية: تتكون الرواية كما أشرنا سابقاً من ثمانية كتب تجتمع بين مطاويها شخصيات كثيرة تتصدرها شخصية شهرزاد، ويشبه بناء الرواية بناء نص ألف ليلة وليلة، حيث بدأ الكاتب نصه بتوظيف ثلاث نصوص مختلفة: نص من ألف ليلة وليلة (الليلة952)، والنص الثاني للشاعر روني شار(René Char)، والنص الثالث لهايني (Heinrich Heine)، وتتفق النصوص الثلاثة الموظفة حول موضوع جوهري هو الكتابة. وفي نطاق هذا البناء الفني المتطابق مع النص الرحم ألف ليلة وليلة، تبرز الشخصيات التالية: شهرزاد، دنيازاد، شهريار، هارون الرشيد، زبيدة، السندباد...الخ، وتبرز المدن نفسها: القاهرة، بغداد، الهند، الصين، الفرس، تركيا. وتتكرر الأحداث، نفسها: الاختفاء، القتل، المطاردة، المسخ، التنكر، ومختلف هذه المواد المشكلة لبناء الرواية يتم استلهامها بطريقة أخرى لتعبر عن مجمل التحولات الاجتماعية والسياسية والدينية التي يمر بها الإنسان في كل زمان ومكان.

استفاد الكاتب من مرونة الشكل الروائي، وقدرته على امتصاص الأنواع الأخرى في بنيته، وزاوج بين لغة النثر والشعر، ووظف بعض الصور الفوتوغرافية والأشكال الهندسية، وبعض الرسائل الشخصية، كما نجد في هذا البناء إحالة إلى ما يمكن أن نسميه الحكاية الإطار لهذه الرواية، حيث تبدأ عندما يطلب الطبيب المعالج لوالدة

الكاتب منه أن يكتب له قصة وتنتهي حيرة الكاتب بالإقدام على كتابة رواية "يُزاوج فيها بمهارة بين المجاز والكناية، ويعتمد على نوع من الواقعية النقدية مدعمة بواقعية اشتراكية، ويضيف إليها بهارات ليست قوية ولا ضعيفة من الأيديولوجيات التي راجت في الماضي والحاضر والمستقبل، وبعض النتف المونولوجية والخطابات المعاصرة التي تمكنه من مواجهة بيل كلينتون وحضره."[11]. إنها قصة الكتابة الإبداعية فعلاً فيه الكثير من التمرد والعصيان، ولكنّ الذّات الكاتبة تمارسه تحقيقاً لوجودها، إذ لا شيء يمكن أن يدلّ على الوجود مثلما تدلّ الكتابة. وستكبر عناصر التكوين في هذه الحكاية الإطارية في الرواية فتتعدّد الاحتمالات بينها وتتسع صورها ويدرك القارئ وكأنه أمام ألف رواية ورواية.

استغل الكاتب كل الإمكانات التي يحتوي عليها نص ألف ليلة وليلة وحاول أن يستثمر جملة من تقنياته في نصه أهمها:

* صياغة حكاية إطار واقعية تشبه الحكاية الإطار في الليالي.

* عنصر الحكي في الرواية يعتمد على المزاوجة بين الواقع والخيال للإيهام بواقعية الأحداث، وتتدخل أنا الكاتب من حين لآخر، وتوجه مسار الأحداث وحركة الشخصيات، وتجري أحداث الرواية في أماكن متعددة وتتداخل الأزمنة تداخلاً عجيباً.

* الخاتمة في الرواية منفتحة على عدة أوجه، وتحيل على الحكاية الإطار حيث تنتهي باللازمة نفسها التي بدأت « كان في يوم من الأيام، كان في يوم آخر من الأيام طبيب ما... ».

وينبغي أن نشير في هذا السياق أنه رغم هذا التشابه في البناء إلا أن هناك اختلافات يمكن أن نوجزها في ما يأتي:

1-يركز نص الرواية على فاعلية التتابع والتسلسل بالنسبة إلى الأحداث المختلفة رغم البعد الزمني والمكاني.

2-يبدأ نص الرواية من حالة اضطراب وينتهي عند الحالة نفسها، وهكذا يبدو أن الكاتب يقدم لنا بناء آخر لليال أخرى غير ليالي شهرزاد الخيالية، إنها ليال واقعية يهيمن عليها: القلق والاضطراب والحرب والحضور والنفي... الخ.

ج/آليات التناص: استحضر الكاتب نصوصاً متنوعة في روايته بعضها حديث وآخر قديم، وتتنوع هذه النصوص الموظفة حيث نجد النص الديني والتاريخي والحربي والفني والأدبي. فمن الشخصيات الدينية يمكن أن نذكر: يوسف عليه السلام، وقد عرض الكاتب قصته مع إخوته ومع "زليخة"، وحاول أن يستحضر هذه الشخصية من خلال فكرة تصوير المشاهد إذ تبرز من خلالها التفاصيل المختلفة بدءاً من حادثة الرمي في غيابات الجب: "يمشي يوسف الجميل قبل إخوته المجرمين، إنهم يريدون رميه عارياً في بئر".[12].

ويتضح أن الكاتب قد اعتمد النص القرآني في توظيفه لقصة يوسف عليه السلام، وحاول أن يستحضر من خلال التوظيف القيم نفسها (الكره/الغيرة/ الظلم، الحب/التسامح/ العدل) التي لا تتغير بتغير الزمان والمكان. وفي السياق نفسه وظّف قصة موسى عليه السلام مع الخضر عليه السلام مركزاً على موضوع الصبر والمعرفة وضرورة التلازم بينهما، ويحاول في مقطع آخر الجمع بين الخضر وشهرزاد: "الخضر نفسه كان ابن شهرزاد"[13] وتتحول هذه المرأة إلى نموذج عالمي وجد في مخيلة الرجال ووجدانهم منذ القديم.

كما استلهم شخصيات أسطورية من مثل: ليليث وأدونيس وعشتار، وعاد إلى نصوص دينية قديمة ففي توظيفه ليليث[14] اعتمد النص العبري، وعدّ هذه الشخصية الأنثوية وجهاً آخر لشهرزاد: "تساءل لماذا لم يذكر شهرزاد، ربما يكون أحد أسمائها ليليث."[15].

ومن النصوص الحديثة وظف الكاتب بعض المقاطع من أعمال "دستويفسكي" وبعض أشعار (رلكه) وبعض الشعراء الإيرانيين القدمى والمعاصرين مثل "شيرازي" و"شهريار". وبهذا النسيج المتنوع تدخل هذه الرواية القارئ متاهات الأسطورة

والخرافة والتاريخ العجائبية، وتحرك فيه هوس ما حدث وما يحدث وما سيحدث، إنها الكتابة في شكلها الواعي تريد أن تصل وأن لا تتكرر.

تنفتح الرواية من خلال شبكة تناصية كثيفة على غيرها من الأجناس الأدبية مما يجعل خطابها خليطاً من الخطابات الأسطورية والتاريخية والدينية والاجتماعية والتراثية، وبين هذه الخطابات مسافات في الزمن واللغة والتخيل، وهي مسافات مغرية تخلق فجوات تدفع القارئ إلى أن يملأ بعضاً منها، فيشارك هو الآخر في بناء هذا الصرح الشامخ "النص الروائي".

2-مستوى المطاوعة: استطاع براهيني أن يطوع مختلف العناصر الأسطورية والتاريخية والدينية التي اعتمدها في نصه من خلال خاصيتين، هما المشابهة والتحويل أي القدرة على التوازي مع الأصل وفي الوقت نفسه ترهينه ليعبر عن جماليات الكتابة الروائية ونوضح ذلك كما يأتي:

أ/تنوع الكتابة: السرد/ الشعر/ الرسم: تتنوع الكتابة عند براهيني ولا تكتفي باستحضار الغائب والقديم والمخطوط، وإنما يُزاوج الكاتب بين لغة النثر والشعر، ولاشك أن شاعرية براهيني مكنته في هذه الرواية من فك الحدود الموجودة بين لغة النثر والشعر، وصهرها في لغة واحدة تميز كتابته، أضف إلى ذلك فإن الكاتب يستعين بالرسم، ويحيل على عمالقته (بيكاسو)، كما يوظف صوراً فتوغرافية متنوعة وأشكالاً هندسية تحرك أسئلة كثيرة حول الحرب والمرأة والحرية والسلم، وليجعل من هذه الرواية فضاء يضم كل الأشكال والأصوات، ولعل حضور شخصية الرسام، والحضور المكثف للشعر، والوصف دور كبير في تداخل هذه الأشكال التعبيرية والأجناس الفنية والأدبية، ومثل هذا التدخل كان وظيفياً وتسرب إلى نسيج النص فأسهم في صياغة عمل سردي متميز تتداخل فيه المراجع، وتتلاحم في صور مختلفة، ويتراوح السرد في الرواية بين:

السرد التاريخي: تواتر في الرواية سرد التاريخي بأشكال مختلفة كشفت نوع العلاقات التي أنشأها الرّوائي مع مراجعه، فتارة يقدمها كما هي ولا يتصرف فيها، ونلمح هذا خاصة عندما يقدم نصوصاً جاهزة تتمثل في رسائل الجنود إلى ذويهم

أثناء الحرب الإيرانية العراقية، وتارة أخرى يتمرّد عليها ويتحرّر منها، فلا يبقي إلاّ على علامات منها محوّلاً إيّاها إلى رموز في الرواية من مثل إحالته على "الشاه" أو "بيل كلينتون".

السرد اليومي: الذي يستند إلى الواقع المعيش حيث يلتقط منه التفاصيل الصغيرة والهامشية ويبرز هذا عندما يغوص في التفاصيل الدقيقة لشخصياته: (أزاده خانم/ زهرة سلطان/ مجيد شريفي...).

السرد الأسطوري: حيث تضمّ الرواية الكثير من الإشارات والصور الأسطورية، ويمكن القول إنها أنشأت أسطورتها الخاصة، فهي تحتج على الواقع، وتقول ما يحرج ويهين الذّات الساردة أحياناً عندما يتعلق الأمر بتاريخها القصّي أو الديني، باعتبارها ذاتاً موصولة ثقافياً وحضارياً بتلك العوالم التي رصدتها الرّواية.

تداخلت هذه الأنماط السردية في الرواية، فأفصحت عن تداخل المراجع وتعالقها مثلما أفصحت عن طبيعة فعل الكتابة باعتباره فعل حريّة، يتيح للذّات أن تمارس حريتها في الإنشاء، والتكوين ويعلّمها الجرأة على الثّابت. ولاشك أن مرافقة شهرزاد للروائي مكنته من تجاوز كل المحظورات.

ب/تداخل الأمكنة والأزمنة: يتحول المكان في النص الروائي إلى جسر تعبر من خلاله رؤى ذات أبعاد اجتماعية وسياسية وفكرية. وهو أداة فاعلة وسلطة حقيقية ترسم مسارات بعض الشخصيات وتطرح مشروعية وجودها ضمن حيز مكاني بعينه فهو ليس ديكوراً أو مساحة هندسية مفرغة من محتواها الرؤيوي "وحين نمنح شيئاً ما مكاناً شعرياً فذلك يعني أن نعطيه مساحة أكثر مما نعطيه موضوعية"[16]. وفي هذه الرواية نلمح علاقة حميمية بين المرأة والمكان، ولا تتحدد جمالية اسطنبول، أو القاهرة، أو طهران إلا من خلال وجود الأنثى. وهذا الجمع بين الأنثى والمكان يعزز جملة من الثوابت التي تجمع بينهما: الجمال والتواصل والإغراء... الخ.

تلتقي كل الأزمنة في الرواية عند زمن واحد هو زمن الكتابة الروائية، وتختزل في قيمة أساسية وجع الكتابة ولذتها وحريتها. ولاشك أن، منطق الكتابة الجديدة يعزّز

توجّه الروّاية في ممارسة حريتها، حرية الكتابة، في تركيب الأزمنة والخلط الواعي بينها، وتوسيع الأمكنة حيناً، وتخصيصها حيناً آخر، والتسلط على المراجع وتحويرها، واختراق الأنواع في كتابة تجمع بين أنماط القول المختلفة لأنّها تدرك عجز النمط الواحد وحاجة الذّات إلى الكثرة.

ج /شعرية الشخصية الأنثوية: تمتلك الأنثى جملة من المواصفات تؤهلها لأن تحدث تغيرات عميقة على مستوى الوجود، وهي تحمل في بنيتها التكوينية قوتين متناقضتين تعملان جنباً إلى جنب، وتجعل من الصعوبة بمكان تحديد الهوية الكاملة لهذا الكائن، وإذا كانت الأنثى قد خرجت من عباءة التاريخ لتنقذ الأرض- كما هو حال كليوباترا وجان دارك، فإنها قد تخرج من عباءة المتخيل وترتبط بالحكي أي اللغة في مستواها المتعالي؛ أي عندما تتحول إلى سلاح ينقذ جيلاً كاملاً، ويؤسس لمدينة جديدة قوامها العدل، هي شهرزاد الليالي التي خرجت من عباءة الجمود والسلبية لتنقذ من خلال حكيها بنات جيلها، ناسجة قدراً جديداً، "لقد كانت لحظة الحكي عند شهرزاد لحظة ممتحنة، لكنها لحظة مليئة بالعزم والمراوغة، وبقدر ماكانت تفضي إلى أخريات مليئات بالكلام الذي يشغل الصمت، امتلكت جميعها ديمومة تتأكد دائماً أمام المعنيين بالسرود، ومادامت شهرزاد تشخص أمام الجميع على أنها ادّعت الامتثال لتركد الانشقاق، وأعلنت الطاعة لتفرض العصيان؛ فالفن الذي ابتاع لها حياتها، انتصر أيضاً على تلك السوداوية المريضة وذلك العنت السلطاني تماماً كما ينبغي للديمومة الإبداعية أن تكون."[17]. وهي لم تنقذ المرأة فحسب بل أنقذت الرجل من جبروته وأخرجته من عالم العماء إلى عالم البصيرة.

تتلون شهرزاد براهيني بصور أنثوية متعددة الأوجه: هي الأم والأخت والحبيبة، والثائرة وسواء أكان اسمها شهرزاد أو أزاده أو زهرة، حواء أو ليليث أو عشتار، فإنها تختزل كل القيم الإيجابية والسلبية، وهي العين الثالثة للروائي ينتظر انبعاثها المتجدد لأنها آهة المنفى ووجع الكتابة:

"ستأتي أزاده في الربيع

وعندما تأتي سيكون الربيع
تحضننا من خلال أشعة الشمس
تقبل شبابنا
وتقول: الآن ابدأ بالكتابة."[18].

3-مستوى الإشعاع: ويعني أن يمتلك العنصر الأسطوري قدرة على الإشعاع، وهذا الأمر يتوقف على خصائصه الذاتية التي سيستغلها المبدع كي يشع على العمل الأدبي، وقد حقق هذا النص إشعاعه الرمزي من خلال اتكائه على نص ثري، وقد استطاع أن يطوع نصوصاً كثيرة وينتج من خلالها مادة حكائية متميزة، وقد تمكن النص بفضل تضافر الأشكال التي استعارها من خلق مناخات وسطى اجتذبت إليها تجربة الإنسان سابقها ولاحقها، واستطاع الكاتب بفضل امتلاء خلفيته النصية من إنتاج نص جديد حيث استخدم براهيني في نصه كل أساليب التشابه والتضاد والتقاطع بغية الإحاطة بجملة من القضايا والقيم التي ترتبط بالإنسان في كل زمان ومكان. وكان يهدف من خلال هذه البلاغة الروائية الجديدة في الكتابة إلى تحويل عناصر الواقع إلى رموز ليست رموزاً رياضية مجردة، وإنما هي خاصيات إنسانية، متكاملة فنياً، تحيل على تواريخ ومواقف وصراعات ونتائج، وهذا ما حاول براهيني إبرازه من خلال اتكائه على شخصية شهرزاد، إذ ينفتح توظيفه على جملة من الأبعاد يمكن أن نلخصها فيما يأتي:

البعد السياسي: تجربة المنفى ويمكن أن نحصرها في موضوعين هما الحرب والديمقراطية، حيث أوضح من خلال الموضوع الأول أن الحرب هي حرب الملوك والطواغيت لتحقيق نوع من الأنانية تكون ضحيتها الشعوب، استغل الكاتب موضوع الحرب ليرصد جملة من الأفكار السياسية منها، علاقة الحاكم بالشعب، ومختلف التجارب السياسية الخاصة بإيران والعالمية. وقد أفاض فيها الكاتب من خلال وجهة نظر من يكتب خارج التخوم أي من المنفى.

البعد الاجتماعي: حيث عالج موضوع العدالة والحرية، ووضع المرأة في إيران وخارجها، وطموح الطبقات وسعيها لتجاوز الطبقية والرأسمالية والعنصرية ورغبة المثقفين في إرساء معالم الوحدة والتسامح والسلم.

البعد الجمالي: ويتضح في استمرار فعل الحكي باستراتيجياته المختلفة، وفي خلق نوع من الرومانسية الحالمة سواء من حيث الموضوع أو الشكل/ الكتابة الروائية الجديدة من حيث نقل الشخصية الروائية من الحيز الورقي إلى الحيز الواقعي حيث لا تتردد الشخصيات في مساعدة الكاتب في اللحظات الحرجة. وقد طرح الكاتب مجموعة من القضايا النقدية مثل: الرواية الجديدة/ لذة الكتابة والقراءة/ جماليات القراءة.

الخاتمة:

سعى براهيني إلى تأسيس نوع من الكتابة جمع فيه بين "آهات المنفى وسحر الكتابة"، ورغم التزام هذا المبدع، إلاّ أنّه نسج عالماً روائياً متفرداً تعانق فيه ما هو موضوعاتي بما هو جماليّ،وعبر تموجات الكلمة حاول الإلمام بمضامين حضارية وثقافية واجتماعية حيث اختار اللغة كأرضية لتشكيل وبناء عالم عجائبي وإيثاره من خلال قضايا سياسية واجتماعية، وفكرية حول الإنسان، ذلك الكائن المقموع باستمرار.

إن الخصوصية الثقافية والاجتماعية تؤثر لا محالة في رسم المعالم الإبداعية للروائي، فتكسي كتاباته برؤيته الإيديولوجية موقفه تجاه قضايا المجتمع، ومختلف الصراعات التي يعيشها. وقد تتحوّل الكتابة في بعض الأحيان إلى وسيلة فعّالة تؤسس مجتمعاً جديداً تتهدم فيه معايير وقيم ثابتة لتحل محلّها أخرى تعاكسها وتلغيها. إنّ رواية براهيني نص متعدد الصور والأشكال من حيث البناء، وهي تلك النصوص الموازية الشارحة التي تلقي على الرواية ظلالها، وتفتح المعنى على التعدد، وهي تلك النصوص التي يحرّض فعل القراءة على استحضارها، هي شهرزاد براهيني سميرته في المنفى، والعين الثالثة التي يكتب من خلالها.

الهوامش:

[1] المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، سلسلة الأنيس الأدبية، موفم للنشر، الجزائر، 1989، ص 292.

[2] الأشاغنة: ملوك الجبال من بلاد الدينور ونهاوند وهمذان وأذربيجان، وكان كل ملك منهم يلي هذا الصقع يسمى بالاسم الأعم أشغان؛ وقيل لسائر ملوك الطوائف "الأشغانيون". انظر المسعودي: مروج الذهب، ج1، ص 309.

[3] ابن النديم: الفهرست(دراسة بيوغرافية ببليوغرافية)، تحقيق شعبان خليفة ووليد محمد العوزة، المجلد الأول، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، 1991، ص 609.

[4] Pietro Citati: La voix de Schéhérazede, texte français Tristan Macé Publié avex le soutien du centre regional des letters du Languedoc-Roussillon, Fata Morgana, 1996, p.25.

[5] أبو حمدان (سمير): النص المرصود "دراسات في الرواية"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1990، ص 10.

[6] كاتب وناقد وشاعر إيراني معاصر، ولد في مدينة تبريز الواقعة شمال غرب إيران، وتعد هذه المدينة من أقدم مدن إيران. كتب العديد من المؤلفات باللغة الفارسية والإنكليزية. يعد من أقطاب الحركة الديمقراطية الإيرانية. تعرض للملاحقة واعتقل عدة مرات في عهد الشاه وبعد ذلك في عهد الجمهورية الإسلامية. يعيش حالياً في كندا، ويدرس مادة الأدب المقارن في جامعة تورنتو (Toronto)، كما عين رئيساً لرابطة القلم في كندا، واعتبر أفضل شاعر إيراني معاصر. ترجمت أعماله إلى لغات كثيرة، ومن أهمها: مواسم في جهنم للشاب عياط Les Saisons en enfer du jeune Ayyâz، إلياس في نيويورك (Elias à New York).

[7] Réza Barahéni: Shéhérazede et son romancier ou L'Auschwitz privé du DR Charifi, traduit du persan par Katayoiun shahpar-Rad, Fayard, France, 2002, p155.
[8] Shéhérazede et son romancier, p439.
[9]Shéhérazede et son romancier, p125.

[10] فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 68.

[11] Shéhérazede et son romancier, p15/16.
[12] Shéhérazede et son romancier, p321.
[13] Shéhérazede et son romancier, p344.

[14] ليليث: امرأة تحمل صورتين متناقضتين: الأولى تجعلها حامية للصغار، والثانية تجعلها شيطانة تجلب البؤس والشقاء للإنسانية.
[15] Shéhérazede et son romancier, p154.
[16] انظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ص 184.
[17] الموسوي (محسن جاسم): ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي "الوقوع في دائرة السحر"، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط2، 1986، ص 22.
[18] Shéhérazede et son romancier, p158.■

متابعات

◎ من المكتبة الروسية المعاصرة   إيغور بوكير   ت. شاهر أحمد نصر

متابعات
من المكتبة الروسية المعاصرة

ترجمة
شاهر أحمد نصر

فيل ليباتوف يعارض «الشبيبة الذهبية»

المصدر: موقع صحيفة برافدا الروسية في شبكة الإنترنت 2007/4/10

يوجد اليوم، مع الأسف، في الأدب الوطني، أسماء قلما تتحدث إلى الجيل الشاب. يذكر الكثيرون فيل ليباتوف ككاتب ناجح (حسب المقاييس السوفيتية) بفضل عملين مشهورين ـ "التحري القروي" أنسكين، وزوجة الكمسمولي ـ ستوليتيف. (الكمسمول: منظمة الشبيبة الشيوعية السوفيتية، والكمسمولي هو عضو هذه المنظمة-المترجم) وربما هو مشهور لأنّ هذين العملين حُوِّلا إلى فيلمين سينمائيين. لعب دور الشرطي في القرية السيبيرية كيدروفك بشكل رائع ومميز محبوب الشعب الممثل ميخائيل جاروف. ولعب الدور الرئيسي في رواية "هذا كل شيء عنه" الممثل الشاب إيغور كوستوليفسكي.

كان نشاط فيل ليباتوف الأدبي، الذي كان سيبلغ الآن الثمانين من العمر لو بقي حياً، مثمراً حقاً. لفت انتباه النقاد بالقضايا الملحة التي عالجها، وحدة

الصراع، وحداثة المضمون، والخصال النفسية، والأسلوب المجازي، واللغة البهية الرائعة، كما جذب ذلك اهتمام القراء الفائق.

عندما عمل ليباتوف صحفياً في هيئة تحرير "بريتشوليمسكايا برافدا" اشتهر كمهني محترف قادر على كتابة تحقيق صحفي بعد سكرة عامرة. أثبتت قصص ليباتوف الأولى "وقاد الطائرة"، و"البحاران" مدى تملكه لناصية الفن؛ ليس عبثاً، ولا مصادفة، أن تقوم صحيفة "يونست-الشباب" بطباعتهما في عام 1956. بعدئذ ظهرت روايات: "الستة"، و"لا تحتمل وزرها"، و"البندول الأصم"، و"اللولب"، و"التحري القروي"، و"أسطورة المدير برونتشاتوف"، ".... حصل قبل الحرب"، و"الفأر الرمادي"....

قال فيل ليباتوف مرة، إنّ الإنسان الجيد لا يمكن أن يصبح كاتباً جيداً، لأن الكاتب الجيد الحقيقي يجب أن يكون لا مبالياً بالكوارث والمآسي التي تحيط به، عليه التأمل في ذلك، وتقويمه، وتسجيله وتركيز الانتباه إليه، وإن شتت طاقته الروحية على الحنان والشفقة والرحمة والرأفة، أو على تقديم العون، فسيضعف ذلك كتابه.

أثار فيل فلاديميروفيتش مسألة الشخصنة "الكونفوريزم". قال في أروقة أحد مؤتمرات اتحاد الكتاب: "كيف جرت الأمور سابقاً؟ إذ عد كل إمبرطور مصدرَ سعادة له أن يستشهد بالكاتب ويقتبس منه. أما الآن فيخطب ماركوف (غيورغي موكيفيتش ماركوف رئيس اتحاد الكتاب السوفيت منذ عام 1971-المحرر) ويستشهد ببريجنيف".

تتحدث رواية "ليف في روضة" التي نشرت بعد وفاته (1978-79؛ طبعت عام 1989-1990)، والتي تحمل طابع السيرة الذاتية، عن المنجم الصحفي الذي يدوخ الرأس والمختص بـ"الشخصنة الجذابة والساحرة". كتب ليباتوف ذلك عندما كان طريحاً على فراش الموت. إنّ التحليل الاجتماعي العميق لما يحصل في مجتمع "الاشتراكية المتطورة" وشخصنة الإنسان بحد ذاته -هما الموضوعان "الخالدان" اللذان عالجهما ليباتوف.

فالشيوعي، والمحارب في الجبهات الأمامية فيودور أنيسكين، الإنسان الصارم والإنساني لم يكن مفوض شرطة فحسب، بل كان مفوض السلطة السوفيتية. وهو يمتلك المقدرة على التفكير بالمقاييس الدولية. أما يفغيني ستوليتيف-فهو إنسان يسعى لعيش الحقيقة، مؤمن من أعماقه بالخير، والعدالة، والصدق والإخلاص.

"أبطال أيامنا" هذه أصبحوا الأخ دانييل، و"رئيس الورشة" ساشا. لكن يبدو أنه ينقص قادة التعليم العام اللباقة والحصافة والذكاء كي يكلفوا تلاميذ المدارس

بكتابة مواضيع تعبير عنهم. عن الكمسمولي (الشبيبي) يفغيني ستوليتيف، الذي كتب التلاميذ مواضيع تعبير عنه سابقاً.

يكمن الصراع في رواية "هذا كل شيء عنه" (المنشورة عام 1974)، والتي كتبها للشبيبة السوفيتية في سبعينيات القرن العشرين، في المواجهة بين منظمة شباب ستوليتوف ومدير قطع الأحراج البرغماتي غاسيلوف. يخفض المسؤول في قسم قطع الأحراج معدل الإنتاجية بهدف الثراء الشخصي، ونتيجة لذلك يحقق دائماً نسباً تفوق الخطة.

لم يقتصر الموضوع الخالد على الأدب السوفيتي الشائع الذي يعالج "المواضيع الإنتاجية". "الإنسان الشريف يفكر فيما يجب فعله. والرجل السافل يفكر فيما هو مفيد"، -هذا ما بينه القول البليغ والحكيم والمأثور العبقري الصيني كونفشيوس.

كتب فيل ليباتوف أنّه يعبر اهتماماً كبيراً لما يقرؤه كل من أبطاله. "هذا أمر مهم لفهم أي إنسان هو". كان يفغيني ستوليتوف يقرأ كثيراً. تولدت لديه منذ الطفولة بفضل تأثير السيد بيتشر-ستو في "كوخ العم توم" مشاعر التعاطف والرحمة إزاء المضطهدين. ومع نموه ونضجه أخذ يقص صور الزنوج من المجلات والصحف.

يوجد عنوان فرعي في أحدث رواية للشيخ المسن فاسيلي أكسيانوف "الأراضي النادرة"، هذا نصه: "بريق وبؤس الطغم الحاكمة: مهداة إلى آخر الكمسموليين". البطل الرئيسي في أعمال جين ستراتوف، هو الجيل الذي، كما يكتب الكاتب، "يجب أن يباشر التعامل مع "الفضاء" لكن وبما أنّ البشرية لم تكتشف هذه الطاقة الجديدة، فقد اتجه إلى "تكريس حياته لأفريقيا، كساحة محتملة للمآسي والكوارث الجماعية".

تبين تلاوة قائمة أسماء العديد من أبطال ليباتوف، وأبطال أكسيانوف مسألة الغوص في "آثار الماضي"-في سبعينيات القرن العشرين عندما عاش وأبدع فيل فلاديميروفيتش. ويكتب فاسيلي أكسيانوف فقط عن أولئك الذين ترعرعوا "على القاعدة العوجاء للأيديولوجيا المشوهة".

يكتب مثلاً، عن ذلك السيد "الذي جاوز الأربعين من العمر"، والذي يملك علاقة ما بروايتنا". والذي يتم التعرف عليه في سجن موسكو: "سجين المعتقل الأحمر" وهو المعتقل الحقيقي "بوتيركي" و"ضحية عصابة عدالة القضاء" الذي يتبجح الليبراليون بها.

يجعل ليباتوف أبطاله من أبناء البلشفي القديم، ابن رجل الأمن والاستطلاع، الذي قضى بعد الحرب متأثراً بجراحه، الذي تربى على العادات الثورية في الجيل

القديم. مرشده الفكري المعلم فيكينتي ألكسيفيتش رادين، الذي فقد بصره في الحرب، والذي يدعوه يفغيني : قائده.

السيد غين ستراتوف - ممثل "الشبيبة الذهبية"، التي تمتلك "على الرغم من عمرها الغض، أرضية غنية وضرورية جداً لنا"، كما يكتب عابد الجاز أكسيانوف. شخصيات الرواية، حاملوا الشهادات العليا من المعاهد المرموقة، وعلى الرغم من الأحاديث "الذكية"، والعبارات العصرية، والبهارج الأخرى، تبدو أصغر من (أنيسكين) الذكي على الرغم من أنّه لا يمتلك الشهادات العالية. خلافاً لهذه الثلة وعلاوة على ذلك استطاع "التحري القروي" أن يفكر بمستوى الدولة عامة، وليس في الأطر المحددة لكوة البنك؟.

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

سبع خطايا قاتلة: رواية باولو كويلو

المصدر: موقع صحيفة كمسمولسكايا برافدا الروسية في شبكة الانترنت

يخص الكاتب العالمي صحيفة "كمسمولسكايا برافدا" بحديثه عن تاريخ الخطايا البشرية. نقدم لكم مقطعين من سبعة.

صاغ الراهب اليوناني إفاغري بونتيسكس في فجر المسيحية سبع خطايا قاتلة- في البداية كانت ثمان، معدداً العادات الأساسية الخبيثة، المميزة للإنسان (من المضحك أنّ عادة الشره للطعام شغلت مكانة مميزة في تلك القائمة)، والتي تقوده حتماً إلى الدرك السفلي. في القرن السادس أدخل البابا غيورغي الأعظم عدداً من التعديلات، مستبدلاً الحزن بالحسد، وموحداً التكبر مع الغرور. في القرن السابع عشر تعرضت اللائحة إلى تعديلات جديدة، لم تعد المانخوليا (السوداوية) إثماً -وحل محلها الكسل. وهاكم "اللائحة الأساسية".

الخطيئة الأولى: التكبر

في اللغة الروسية (الغورديني: التكبر) اسم موصوف مؤنث. مرادفاته التشامخ، العجرفة، العتو، الغطرسة، الإعجاب بالذات، الاعتداد بالنفس، الغرور.

يتجاوز ذلك، بناء على مذهب الكنيسة الكاثوليكية، جميع حدود حب الذات، الذي يفوق حب الله. ويتناقض مع التعليم الأول: ("حب الرب إلهك من كل قلبك ومن كل نفسك ومن كل فكرك").

تقول الأمثولة البوذية إن المرشد العظيم توفوكو لاحظ نشاطاً محموماً يسيطر على المعبد: يتحرك الرهبان بسرعة من مكان إلى آخر، كما وقف الكهنة في صف منتظم، مستعدين لاستقبال ضيف مهم.

"ما الذي يجري؟"-سأل باهتمام.

اقترب مقاتل منه وقدم له رسالة، جاء فيها: "لقد وصل كيتاهاكي محافظ مدينة كيوتو تواً إلى باب الدير ويطلب استقباله".

"لا شيء أقوله لهذا الإنسان،-أجاب المرشد.

خلال بضع دقائق ظهر المحافظ بحد ذاته، معتذراً، خط شيئاً ما في الرسالة وسلمها للمرشد.

حيث جاء: "كيتاهاكي يطلب استقباله".

"على الرحب والسعة!"-أجاب توفوكو.

في 1 مايو (أيار) من عام 2003 علقت لافتة على حاملة الطائرات "لينكلون" حيث أعلن الرئيس بوش نهاية العمليات العسكرية الكبرى في العراق، كتب عليها "نفذت المهمة". بلغ عدد الضحايا الأمريكيين في ذلك اليوم 217 ضحية. وفي اليوم الذي أكتب فيه هذه الأسطر زاد عددهم عن 2700 ضحية.

يقول الحاخام أدين شتينزالتس: "عندما يريد أحد ما أن يعرف حقيقة نفسه، مستخدماً الأمور الثانوية كدرجة للمقارنة، فإنّه سيجد فقط كومة من الصدف الفارغة، مرتبطة الواحدة بالأخرى، وهنا يكمن مغزاها".

"من الخطأ أن تعرّف نفسك بأنك صديق فلان، أو ابن فلان، أو تشغل منصباً ما، أو تضطلع بهذه المسؤولية أو تلك". لأن كل مايمكن أن نعرفه بمثل هذه الطريقة، هو حدودنا، -وكقاعدة هي حدود غير كاملة ومبهمة، فكيف لو حاول أحد ما أن يجعلها مرئية وجلية على حساب الآخرين".

"العلاقة الوحيدة الممكنة -هي العلاقة مع الله. هنا يصبح لكل شيء مغزى، وأهمية، ونحن ننفتح لإدراك الفكرة العليا".

يؤكد القديس أغسطين أن التكبر-ليس عظمة، بل غطرسة وتعجرف. يزعم المنفوخ بالعتو والغطرسة أنّه عظيم، لكنّه في الحقيقة مريض.

نصائح من كتاب "داو دي زين":

من الأفضل ألا تملأ الكأس حتى النهاية، كيلا يفيض عندما تحمله.

النصل المشحوذ كثيراً يصبح واهياً وهشاً.

عندما يملأ النفط والذهب القاعة، لن يستطيع من يملكهما أن يحافظ على أمنه وسلامته.

عندما يقود الغنى والتبجيل إلى التشامخ والعجرفة والغطرسة والخيلاء، سيحل الشر بعدها حتماً.

عندما نقوم بعملنا، ويبدأ تمجيد اسمنا، تدعو الحكمة أن نبقى في الظل حتى ننجز عملنا.

الخطيئة الثانية: الجشع:

يعرف القاموس الروسي الجشع بأنه اسم موصوف مؤنث. "السعي لتحقيق الرغبات المفرطة، الفاحشة، الشرهة، المفهومة، الزائدة عن الحدّ، التي لا تشبع". يرادف الجشع في القاموس الروسي: الطمع، حب المال، الأثرة النفعية، البخل، الشراهة، الطمع في المال.

وتعرفه الكنيسة الكاثوليكية كخرق للوصية العاشرة: "لا تشته بيت قريبك. لا تشته امرأة قريبك، ولا عبده، ولا أمته، ولا ثوره، ولا حماره، ولا شيئاً مما لقريبك". هذه الوصية ضد النزوع والميل إلى، أو الاشتهاء الجامح والمتهور لتحقيق الرغبة والمتعة، أو التملك والاكتساب واشتهاء أي شيء ليس ملكاً لك.

يقول الفيلسوف سينيكا: يشتهي ويريد الفقراء شيئاً ما، ويشتهي الأغنياء ويريدون الكثير، أما الجشعون-فيشتهون ويريدون كل شيء.

جاء في تاريخ الآباء –النساك: "قال الراهب لرئيس الدير: أيها الأب المقدس، قلبي مليء بالحب للعالم أجمع، روحي-طاهرة نظيفة من الوساوس، والإغراء، والضلال، والغوايات الشيطانية الشريرة، ما الذي عليّ فعله الآن؟". طلب رئيس الدير من الراهب أن يرافقه لعيادة مريض بمرض عضال، طلب الإقامة في الكنيسة. لاحظ رئيس الكنيسة وهو يعزي الأقارب بلطف صندوقاً في الزاوية، فسأله عمّا يحتويه.

"ثياب، أجاب قريب المريض، الثياب التي لم يلبسها عمي قط. لقد اشترى أشياء، مفترضاً أنه سيلبسها في مناسبة ما، لكنها في المحصلة تتعفن في هذه الخزانة".لا تنسَ هذا الأمر، -قال رئيس الدير للراهب عند مغادرتهما منزل المحتضر -: إذا وجدت في قلبك كنوزاً روحية، سارع وأطلقها تفعل فعلها، وإلاّ فإنها ستضيع هباء".

جاء في مقال خاص بالأزمة المالية الآسيوية التي حصلت في عام 1997 مايلي: تابع سماسرة البورصات عمليات البيع والشراء، وظلوا واثقين من أن العالم لن يتغير، وبقي هاجسهم كيف يعززون حميتهم ومراقبة نمو مواردهم باطراد. لم يعيروا أي انتباه إلى الخسارة الفظيعة التي جلبوها للعملة (الماليزية) المحلية. وفجأة تبخر 500 مليار دولار من التداول. وعندما حل وقت تفسير ما حصل، لأولئك الذين فقدوا جنى عمرهم الذي تعبوا لتحصيله سنوات طوالاً، وثمن الضحايا الكبيرة، كان هناك جواب واحد: "السوق هي المذنبة". وفي الحقيقة هم السوق.

نظر الموت والجشع مرة إلى الناس، كيف تخور قواهم بحثاً عن الألماس. "سآخذ بعضهم-تمتم الموت-أعطني ثلث أولئك الناس، لأنصرف من هنا". "إنهم لي، - أجاب الجشع.- إنهم -عبيدي. لن أعطيك أحداً منهم". عندئذٍ لامس الموت المياه بعصاه السحرية ولوثها. فمات كل من شرب منها مباشرة. "لماذا أخذت جميع عبيدي.؟". -صرخ الجشع بحدة. "لأنك لم ترضَ إعطائي واحداً منهم"، -أجاب الموت.

قال أدولف هتلر في إحدى خطبه، أثناء تحضيره التربة المناسبة للمحرقة: "ينتج الشعب اليهودي العاجز وعديم الأهلية ظاهرة الطفيلية. يسخر اليهود الجشعون الطبقة الوسطى في صالحهم".

منذ مئات السنين قال الحاخام ابن ميمون مايلي: "يرسل الله رسله إلى الإنسان، التي تدعى: "العلل". العناية الإلهية علمتني أن أعتني بصحتي، فلتمنحني كل دقيقة الحب لما أصنعه، ليبتعد الجشع، والغطرسة وحب السلطة أو البخل عني وعن نظري، كيلا تكرهني على نسيان أن من واجب كل إنسان أن يعطي الآخر أفضل ما لديه".

نصيحة من كتاب "داو دي زين":

خمس وردات تعمي عيني الإنسان. خمس نوتات تصم أذني الإنسان. خمس أذواق تمزق السماء. يوقظ الصيد والقنص والسباق الجنوني الشغف والميول الوحشية والهيجان والقسوة في القلب. لذلك ينأى العاقل عن الأمور السطحية ويفضل الغوص في الأعماق.■

النافذة الأخيرة

نافذة على العالم — مدير التحرير

نافذة على العالم

مدير التحرير

لابدّ لكي يكون المنزل صحيّاً من أن تكون نوافذه وأبوابه مشرّعة لأشعة الشمس والنسيم العليل، ليتجدّد هواء الغرف، فينتعش السكّان بالدفء والراحة والاطمئنان. أما إذا كان بلا نوافذ ولا أبواب فإنّه يتحوّل إلى ضريح واسع، ولكنّه مغلق تتفاعل فيه الأنفاس، وتختنق شيئاً فشيئاً إلى أن يكون الموات.. وكم من أمة استهانت بذلك مدّعية بأنّها الأكثر حضوراً، فكان مصيرها الزوال، لأنّ البقاء دائماً للأقوى والصالح للحياة والساعي إلى معرفة ما يحيط به، والاجتهاد أمر مرغوب في ذلك كلّه، والإنسان عدوّ ما يجهل من جهة، وتوّاق إلى معرفة كلّ شيء ليميز الطالح من الصالح من جهة أخرى.

إنّ معرفة الآخر ضرورة للعقلاء، ولذلك سعى الإنسان إليها في القديم والحديث، وكان السفر وسيلة إلى ذلك (اغترب تتجدّد)، سواء أكان السفر للتجارة، كما هي الحال في نشأة المسرح العربي على يدي المؤسس مارون النقاش، أم كان للعلم والمعرفة، كما هي الحال عند كثيرين ممن يوفدون إلى بلدان العالم غرباً وشرقاً للتخصّص في شأن ما، ويمكننا أن نضرب أمثلة كثيرة على ذلك في كتب الرحلات التي سعى أصحابها لاكتشاف الآخر في العادات والتقاليد والفولكلور والاطلاع على الإنجازات الحضارية، وكلّنا يدرك

التحولات العظيمة التي حلّت في شخصية الشيخ رفاعة رفاعة الطهطاوي فتى مصر الذي رافق البعثة الأولى التي أرسلها محمد علي باشا إلى فرنسا، فقد عاد من هناك، وفي جعبته قسم كبير من المشروعات الحضارية، وحاول النهوض بالحياة المصرية وثقافتها في القرن التاسع عشر، وليس بعيداً عن ذلك، رحلة فرنسيس المراش في كتابه "رحلة باريس" وأثرها في فكره التنويري، وكذا شأن أحمد فارس الشدياق في كتابيه "الواسطة في معرفة مالطة" و"كشف المخبّأ عن فنون أوربه"، وعلينا ألاّ ننسى هنا الروايات الكثيرة التي اتخذت موضوعات لها ذات صلة بالآخر، والفائدة من هذه الرحلات مزدوجة، فهي تبدأ من معرفة الآخر ومعرفة ما لديه من معارف وعلوم وتقانات إلى تَقَبُّلِهِ والحوار معه.

ولا شكَّ أنَّ لدى الآخر حقولاً معرفية نحتاج إليها في نهضتنا الحالية، وهو في الوقت ذاته يهتمّ بما لدينا، ولاسيّما أنّ بلاد المشرق قد رأتِ النور أولاً، وحسبنا هنا أن نذكر كتاب "ألف ليلة وليلة" والفتوحات التي حقّقها في السرديات الأوروبية بعامة، والفرنسية منها بخاصة، بعد أن ترجمه أنطوان غالان إلى الفرنسية في مطلع القرن الثامن عشر، فنقل إلى الغرب روح الشرق، وصارت شهرزاد مصدراً ثرّاً للحكايات المختلفة، وعلينا أن نتذكر في هذا المجال أنَّ مجد جبران خليل جبران الأدبي في الغرب في أنّه كان يحمل إليه روح الشرق وأسراره العميقة.

كانت الترجمة وما تزال أهمَّ وسيلة اتصال معرفية، ومعرفة اللغات والثقافات ضرورة للمترجم الحاذق، ونضرب على ذلك مثلاً بسليمان البستاني الذي نقل "الإلياذة" إلى العربية شعراً، وكتب لها مقدمة نقدية واسعة، واشتغل عليها سنوات في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وقد كان يتقن خمس عشرة لغة عدّاً ونقداً، ويُروى أنّه كان يهمّ بوضع أبجدية للغة الغجر غير أنَّ المنية عاجلته، كما يُروى أنّه في إحدى

سفاراته للدولة العثمانية إلى بريطانيا دعاه الملك والملكة لزيارة القصر بعد أن أعجبا بلغته الإنكليزية، فقال له الملك: لاشكَّ في أنَّك تعلّمت هذه اللغة في بلادنا، فتيسّر لسليمان أن يجيبه بأنّ هذه أول زيارة له إلى المملكة، فقال الملك: إذاً تعلّمتها في مدارسنا التي أنشأناها في بلادكم، ولكنّه أجاب: كلاَّ يا سيّدي، وإنّما تعلّمتها في مدارسنا الوطنية.

نحنُ اليوم أشدُّ حاجةً منّا من أيّ عصر مضى للإفادة من الحقول المعرفية المختلفة التي ينتجها الآخر لنهضتنا الثقافية المنتظرة، وبخاصة أنّ هذا الآخر مازال ينتج مزيداً من المعرفة النقدية والمناهج البحثية، ولذلك كانت مجلة "الآداب العالمية" منذ صدورها بعنوان "الآداب الأجنبية" إلى اليوم، وستبقى نافذة مفتوحة على الغرب والشرق في آن معاً.. نافذة مفتوحة على الإبداع.■

الآداب العالمية-العدد /131/ ربيع 2007
السنة الثانية والثلاثون

المحتويات

ر.م	العنوان	اسم الكاتب	اسم المترجم	ص
1	الافتتاحية	رئيس التحرير		9
	أ- الدراسات			
2	السيميائية من "بروب" إلى "قريماس" /المكتسبات والمشاريع/	الجيرداس جوليان	د.جمال الحضري	12
3	أصل العمل الرائع ومعناه	جان جاك غوبلو	وفاء شوكت	42
4	اليهود والموسيقا	ريشارد فاغنر	د.نوفل نيوف	54
5	ثقافات أمريكا القديمة	عدد من المؤلفين	عياد عيد	74
	ب-الشعر			
6	دَيْر تنْترن	وليم وردزورث	يوسف سامي اليوسف	89
7	مختارات من الشعر النمساوي	إريش فريد	بدل رفو المزوري	102
8	مختارات من أشعار بوريس باسترناك	بوريس باسترناك	د.إبراهيم استنبولي	112

ج-القصة

9	أيدي السود (قصة من موزامبيق)	لويس برناردو أونغانا	د.شوكت يوسف	123
10	الفارّ	خوسيّه ماريّا ميرنيو	علي إبراهيم أشقر	126
11	ابن البحر (قصة من مالطا)	أوليفير فريجيري	مارتن زمّيت	131
12	موارد غير بشرية	كريستيان برغزول	عدنان محمود محمد	141
13	ليمت إسحق الثاني	سيمون سيمونيان	نزار خليلي	150

د-المسرحية

14	الفدية	كاظم يداكجي أوغلو	جوزيف ناشف	167

هـ -كتاب

15	شهرزاد في الرواية الإيرانية	رضا براهيني	قراءة: نظيرة الكنز	198

و -متابعات

16	من المكتبة الروسية المعاصرة	إيغور بوكير	شاهر أحمد نصر	216

ز- النافذة الأخيرة

17	نافذة على العالم	مدير التحرير	224

AL ADAB AL ALAMIEYAH
THE WORLD LETTERS,
NO.131 SUMMER – 2007, THIRTY SECOND YEAR

Contenents

No	Title	Writer	Translator	P
1	Editorial		Editor in chief	9
		Essays		
2	The semiotics from prop to Greimas "The acquisitions and The projects	A. J. Greimas	Tr: Dr. Jamal Hadri	12
3	The origion of the wonderful work and its meaning	Jean – Jacq`ues Goblot	Wagaa shawkat	42
4	Jews and the music	Richard wagner	Dr. Noufal Nayouf	54
5	The cultures of ancient America	Group of writers	Aiad Eid	74
		Poetry		
6	Deair Tentearn	William Wordsworth	Youssef Sami Youssef	89
7	Selected poems from Austria	Erich Fried	Badal Raffo Al mazoury	102
8	Selected poems	Poris Pasternak	D.r Ibrahim Istanbouli	112

Story				
9	Blacks' hands (A story from mazambique)	Luis Bernardo Honwana	Dr. Shawkat Youssef	**123**
10	The escapee	Jose' Maria Merion	Ali Ibrahim A shkar	**126**
11	Son Of The sea (A story from Malta)	Oliver Friggieri	Martin Zammet	**131**
12	Un human resources	Christian Beregzol?	Adnan Mahmoud mohamad	**141**
13	Death for Isaac II	Simon Simonian	Nezar Khalili	**150**
Theator				
14	The redemption	Kazem Yedagji oglu	Josef Nashef	**167**
Book				
15	Shahrazad in the Iranian novel	Redha Barahini	Reading by: Nazera Al kenz	**198**
Follow - Ups				
16	From The contemporary Russian Library	Igor Bokeer	Shaher Ahmad Nasser	**216**
The Last window				
17	Window at the world	Excutive Editor		**223**

مجلة الآداب العالمية

"The world letters" is a quarterly magazine issued every three months, interested in publishing translated creations like poems, stories, dramas … etc And also studies in literary criticism and scientific researches

Arab writers union
Damascus – Mazzeh Autostrade
P.O. Box 3230
Tel: 6117240-6117241-6117242-6117243
E-mail: unecriv@net.Sy
aru@net.sy
http: //www.aru-dam.org
correspondences are to Editor in chief

Annual subscriptions

Members of Arab Writers Union		**250 S.P**
Inside syria	individuals	**300 S.P**
	Establishment	**900 S.P**
Arab countries	individuals	**600 S.P or 15 $**
	Establishment	**2000 S.P or 25 $**
Other countries	individuals	**900 S.P or 20 $**
	Establishment	**2000 S.P or 40 $**
Formal establishments in Syria		**200 S.P**
Formal establishments in Arab countries		**350 S.P or 20 $**
Formal establishments in other countries		**500 S.P or 20 $**

مجلة الآداب العالمية

Quarterly magazine issued by
Arab Writers
union - Damascus
No. 131 Summer 2007 The Thirty Second year

General Manager
Prof. Husein Juma'a

Editor in Chief
Ghassan Kamel Wannous

Executive Editor
Dr. khalil Al Mousa

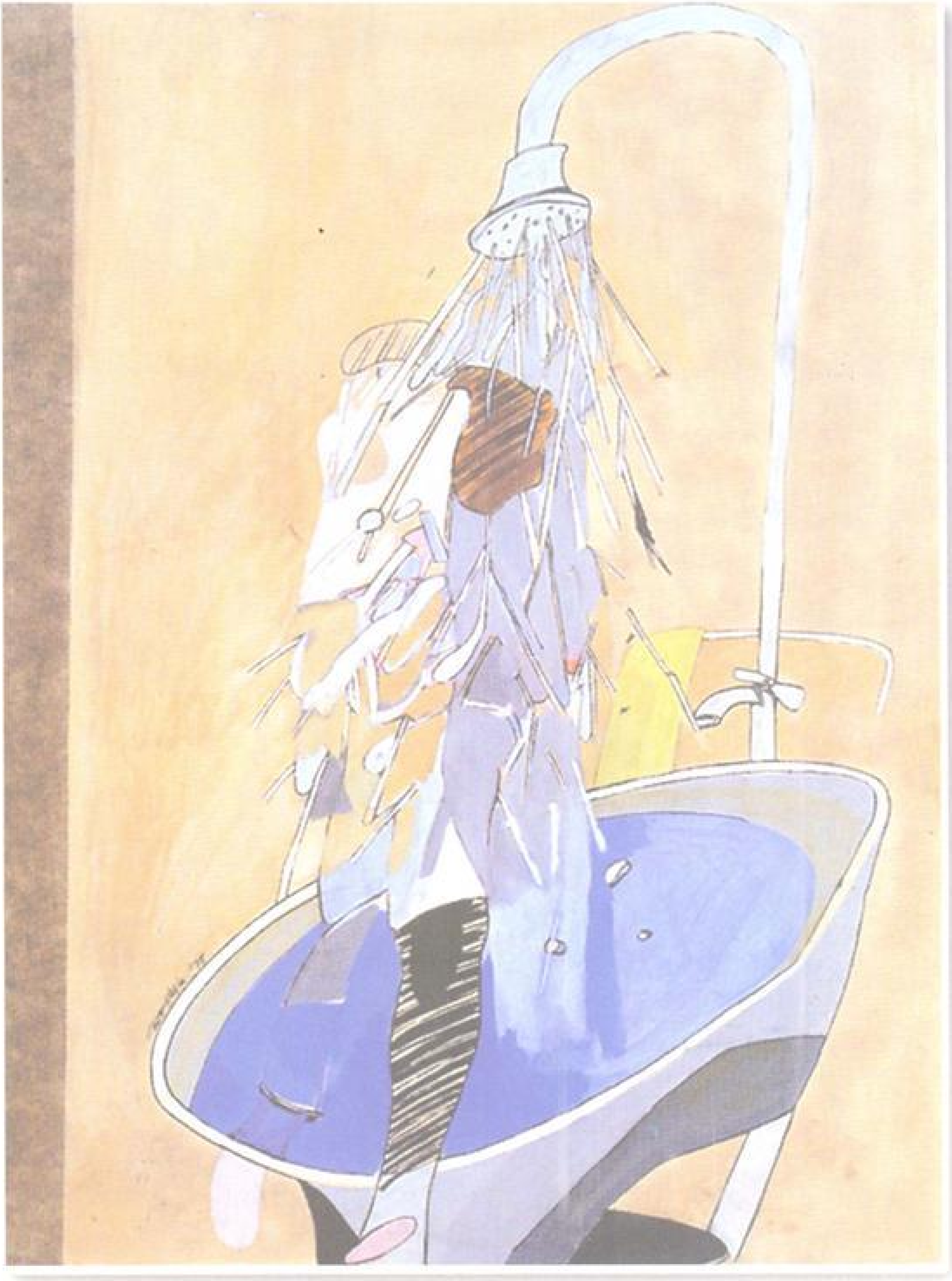
:Editorial Board
- Marwan Haddad
- Wafa`a Shawkat
- Dr. Thaer Deeb
- Dr. Nabil Haffar
-Dr Shawkat Youssef

Artistic director
Assmaa Al Howrani

The World Letters

(Foreign Literature Quarterly)

No .131



السعر 80 ل.س

مطبعة اتحاد الكتاب العرب